

Forma em Fluxo: Transformações na Concepção
Estética do Objeto no Século XIX

Rafael Cardoso Denis

Deleuza
①

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE
BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU
DE MESTRE.

Aprovada por:

.....
Prof. Almir Paredes Cunha
(Presidente da Banca)

.....
Prof. Guilherme Sias Barbosa

.....
Prof. Mírian Terezinha F. de Carvalho

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

Setembro de 1991

DENIS, Rafael Cardoso

Forma em Fluxo: Transformações na Concepção Estética do Objeto no Século XIX. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1991.

vii, 180 f., + 58 ilustrações

Tese: Mestre em História da Arte
concentração: História e Crítica da Arte

1. Arte - século XIX 2. Desenho Industrial - História
3. Artes Decorativas - História 4. Estética

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

Agradecimentos

Desejo agradecer as pessoas que seguem pela sua colaboração ou apoio neste trabalho:

- o meu orientador, Prof. Almir Paredes Cunha;
- os professores Guilherme Sias Barbosa, Ângela Âncora da Luz, Sônia Gomes Pereira e Valdir Soares;
- meus colegas de Mestrado, em especial, Carlos Gonçalves Terra, Marize Malta Teixeira, Denise Gonçalves e Otoni Mesquita;
- os funcionários do Museu Nacional de Belas Artes, em especial, Luiz Rafael Vieira Souto, Pedro Xexeo, Andréa Pedreira e Murilo Lellis.

Sinopse

A exacerbada valorização das artes decorativas no final do século XIX resulta de um entrecruzamento entre valores óticos e valores táteis, que deriva, por sua vez, de uma perda da relação tátil primaria entre homem e objeto, ocasionada pelo processo de industrialização. Este entrecruzamento manifesta-se na relação entre a pintura e as artes decorativas, que serve de base material para as investigações. Partindo de Riegl, Berenson e Gombrich, é analisada a relação entre os movimentos pré-raphaelita e *Arts and Crafts*, no sentido de demonstrar a ligação concreta entre pintura e artes decorativas. Elabora-se um modelo teórico a partir da discussão do problema da estilização, nos trabalhos de Ruskin, Owen Jones e Araújo Porto-Alegre. O modelo é testado pelo estudo da relação entre o Simbolismo e o *Art Nouveau*, na França e no Brasil.

Abstract

The heightened concern with the decorative arts at the close of the 19th century is the product of a cross between optical and tactile values which, in turn, derives from a loss of the primary tactile relationship between man and object, brought on by industrialization. This process is most evident in the relationship between painting and the decorative arts, which provides the historical data for the investigation at hand. Using Riegl, Berenson and Gombrich, an analysis is made of the ties between the Pre-Raphaelite and the Arts and Crafts movements, pointing out the link between painting and the decorative arts. A theoretical model is set up through the discussion of the concept of stylization, as encountered in the works of Ruskin, Owen Jones and Araujo Porto-Alegre. The model is tested through the study of the link between Symbolism and Art Nouveau, in France and in Brazil.

Sumário

Introdução	p. 1
<ul style="list-style-type: none">- valorização do objeto utilitário - s. XIX- olhar o tátil- valores óticos e táteis definidos- fontes metodológicas, Riegl, Berenson, Gombrich- mudanças demográficas na industrialização- perda da relação tátil primária	
Capítulo 1 - Turner e os Antigos	p. 20
<ul style="list-style-type: none">- transformações do Romantismo- uma nova concepção espacial- origens nas revoluções científica e tecnológica- a recusa da representação naturalista- Turner como representante do Romantismo- Turner e a teoria da cor- a composição de Turner e o espaço em fluxo- percepção real e representação ideal	
Capítulo 2 - A Retomada da Forma	p. 42
<ul style="list-style-type: none">- transformações sociais no início do s. XIX- um novo público para a Arte- a necessidade de uma nova linguagem visual- a incapacidade do Romantismo de provê-la- Ruskin e a educação do público burguês- os Nazarenos- os Pré-Rafaelitas- a criação de uma nova linguagem pictórica	
Capítulo 3 - A Materialização da Forma Visual ..	p. 68
<ul style="list-style-type: none">- <i>Arts and Crafts</i> como continuação do projeto pré-raphaelita- formação do movimento <i>Arts and Crafts</i>- artes decorativas antes e depois- um novo mercado para objetos utilitários, de arte- origens sociais do pensamento neo-gótico- o público burguês como fonte de demanda- a distribuição social da Arte- Morris e o socialismo- movimentos de reforma e perda da relação tátil	

Capítulo 4 - Uma Ambição Mais Elevada p. 88

- incompatibilidade do Pré-Rafaelismo e do *Arts and Crafts* com o sistema industrial
- necessidade de aliar artes e manufaturas
- o ensino do *design* na década de 1850.
- estilização e desenho convencional
- Ruskin e a estilização
- Owen Jones e uma teoria do ornamento
- premissas do *Art Nouveau*
- o estilo botânico inglês
- o ensino artístico no Brasil
- Araújo Porto-Alegre e a A.I.B.A.
- paralelos, Brasil e Inglaterra

Capítulo 5 - Forma e Idéia p. 117

- o movimento simbolista
- idéia e ideal
- influência de Rossetti
- filosofia neo-platônica
- função da irrealidade na pintura simbolista
- distorção de planos pictóricos
- o Simbolismo no Brasil
- Amoedo e Visconti na A.I.B.A.
- o incidente do Ateliê Livre

Capítulo 6 - A Forma Multiplicada p. 139

- materialidade na pintura simbolista
- da pintura às artes decorativas
- a maior intimidade do objeto utilitário
- Simbolismo e *Art Nouveau*
- Visconti e as artes decorativas
- Simbolismo e *Art Nouveau* no Brasil

Conclusão p. 161

- o *Art Nouveau* e a *Belle Epoque*
- a queda do sonho burguês
- insatisfação e consumismo

Bibliografia p. 175

Introdução

Quem dera que o vento possuísse um corpo; mas todas as coisas que mais exasperam e ultrajam o homem mortal, todas essas coisas são incorpóreas, mas apenas incorpóreas como objetos, não como agentes. Existe uma diferença muito especial, muito astuta e, ai, muito maliciosa.

Herman Melville, *Moby Dick*

No artigo que preparou para a exposição sobre *Art Nouveau* montada em 1975 no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, Peter Selz chamou a atenção para uma estranha confluência do pensamento artístico em torno da primazia do objeto utilitário como padrão estético, que caracterizou a última década do século XIX. Ele sugere que Oscar Wilde e William Morris não hesitariam em concordar que uma maçaneta pudesse ser tão bela quanto um quadro.¹ Apesar da petulância evidente desta afirmação, é bem verdade que Wilde já discursava sobre o renascimento das artes decorativas e sobre a relação entre Arte e artesanato desde o início da década de 1880², colocando-se na posição de ilustre apologista do movimento *Arts and Crafts*. Que fator poderia gerar uma tal unanimidade entre o famoso dândi Wilde, identificado com o sensualismo exótico e a decadência elegante do Movimento Esteticista, e o apaixonado reformista Morris, socialista convicto e herdeiro da sagrada cruzada pela pureza moral da Arte iniciada por A.W.N. Pugin e John Ruskin? A resposta mais fácil seria dizer que Wilde e

Morris compartilhavam o culto ao belo, uma espécie de religiosidade artística tipicamente romântica que se colocou acima de tantas diferenças de opinião durante todo o século XIX. Isto explicaria como duas pessoas tão opostas poderiam chegar a um acordo, apelando para uma instância mais elevada como denominador comum; é a base de todo sistema judiciário: os litigantes não concordam entre si mas acatam a decisão do juiz, por respeito ou por temor à sua autoridade. Infelizmente, invocar o culto do belo explica muito pouco, pois apenas transfere o âmbito da discussão para uma reformulação da questão em torno da definição deste conceito.

Evidentemente, não cabe nas humildes proporções do presente trabalho indagar a natureza do belo, assunto que já foi discutido, sob uma forma ou outra, por todos os grandes pensadores da estética, de Platão em diante. Na verdade, este trabalho se propõe a discussão de um assunto bem mais limitado, cuja essência pode ser destilada do conflito hipotético proposto por Selz. Por que as artes decorativas foram elevadas a um nível de parâmetro máximo da expressão estética plástica durante a última década do século XIX? Não é exagero falar de uma supremacia das artes decorativas, de uma inversão consciente do antigo esquema de artes maiores e artes menores, em relação aos acontecimentos do final do século passado. Além do elevado número de pintores e escultores que se entregaram a uma busca paralela no

campo das artes decorativas, houve também não raros casos de artistas que, iniciando suas atividades na pintura, na escultura ou na Arquitetura, abandonaram esses campos de vez para dedicar-se aos objetos utilitários. Voltaremos a esta questão em mais detalhe no sexto capítulo. Basta assinalar, por enquanto, a inclusão de Morris e Henry Van de Velde neste último grupo para se ter uma idéia de até que ponto existe uma transposição das preocupações estéticas da pintura a esforços que constituíram-se em verdadeiras raízes do Desenho Industrial. Pois foi Morris um dos primeiros a considerar que os objetos utilitários mereciam o mesmo destaque que os objetos tradicionalmente percebidos pelo público como dignos de admiração estética, realizando exposições artísticas da sua produção artesanal; e foi Van de Velde entre os primeiros a levar essa concepção às suas conseqüências lógicas, expondo objetos utilitários ao lado de pinturas e esculturas, sem diferenças de honra ou mérito.

Parece-nos que há algo de novo dentro da tradição ocidental nessa atitude de dizer: veja essa pintura, veja essa maçaneta, qual é a mais bela? LeBrun poderia fazer um cartão para uma tapeçaria dos Gobelins e pintar, em seguida, um retrato de Luís XIV mas não fazia parte da mentalidade daquela sociedade seiscentista e nem da do próprio artista comparar as duas atividades em pé de igualdade. Aliás, existiu ao longo dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII um esforço consciente para

distinguir o artista do artesão pela concessão de honrarias ao primeiro e pela formação de academias que excluíssem o segundo.³ Paralelamente, é evidente que sempre existiu um desejo de enriquecer os objetos utilitários pela aplicação do ornamento e da decoração, mas a concepção estética que admite uma igualdade e até uma superioridade das artes decorativas em relação às chamadas Belas Artes é tipicamente oitocentista.⁴ Logo, podemos afirmar que houve uma valorização exacerbada das artes decorativas no final do século XIX, que manifestou-se pela sua elevação a um nível de equivalência com a pintura, a escultura e a Arquitetura.⁵

Do ponto de vista da psicologia da percepção, essa valorização engendra um estranho paradoxo. Os sentidos mais comumente associados à noção de experiência estética são a visão e a audição. Quando falamos de uma fruição estética de um fenômeno físico, geralmente referimo-nos ao ver ou ao ouvir o objeto estético em questão.⁶ No entanto, a especificidade sensorial dos objetos utilitários reside prioritariamente na sua acessibilidade ao tato. O toque é o elemento perceptivo essencial que define a existência de qualquer objeto; quando temos dúvidas quanto à veracidade das aparências, recorremos ao toque para dissipar essas dúvidas.⁷ Afinal, ninguém corta uma corda ao pronunciar a palavra faca e ninguém fuma o retrato de um cachimbo. Quando

falamos, então, de uma valorização estética do objeto utilitário, é evidente que não estamos falando do ponto de vista da percepção tátil mas do ponto de vista da percepção visual.

Como já indicamos, a atribuição de valores estéticos visuais a objetos de função eminentemente tátil não é novidade do século XIX; a história da ornamentação dos objetos utilitários remonta à pré-história e abrange, sem exceção, todas as culturas que a Antropologia já teve ocasião de estudar. Colocando o problema anterior em termos perceptivos, então, podemos afirmar que o século XIX testemunhou uma exacerbação na valorização ótica de elementos eminentemente táteis. É tese deste trabalho que essa extraordinária valorização corresponde a um entrecruzamento de valores óticos e táteis - não somente entre a percepção visual e a percepção tátil, mas também dentro do domínio da própria percepção visual - que deriva, por sua vez, de uma perda da relação tátil primária entre homem e objeto, ao longo do processo de industrialização.

Antes de passarmos à questão da perda da relação tátil primária, faz-se necessário definir o que entendemos por valores óticos e valores táteis. Quando estabelecemos esta oposição em relação a dois sentidos diferentes - a visão e o tato - a sua compreensão não gera grandes dificuldades. Não há nada a explicar quando por valores óticos e táteis entendemos apenas a diferença física inerente entre as sensações recebidas

pelo olho e as sensações recebidas pela pele. Podemos falar, porém, em valores óticos e táteis como aspectos diferenciados dentro do domínio da percepção visual. Nessa acepção, a palavra valores não se refere a sensações físicas - pois todas as sensações visuais são igualmente retiniais - mas a elementos que compõem o processo de cognição, pelo qual o nosso cérebro decodifica as informações perceptuais que recebemos pelos olhos. Assim, podemos recorrer a um paradigma básico da psicologia da percepção visual, que estabelece a divisão do processo de visão em dois estágios: percepção e cognição. Estes dois estágios são inseparáveis e, no adulto normal, se processam de forma automática, inconsciente e praticamente instantânea. O estágio da percepção corresponde à recepção física de impressões retiniais e o estágio da cognição corresponde à organização dessas informações perceptuais de acordo com elementos da memória visual. Entre os valores óticos, aqueles recebidos diretamente como impressões retiniais, estão a luz, a sombra e a cor. Entre os valores táteis, aqueles que dependem do conhecimento prévio do espaço tridimensional, estão a profundidade, o movimento, a textura, o volume e a forma⁸. Para evitar confusões, empregaremos, daqui para frente, os termos valores óticos e valores táteis apenas para nos referirmos a essa separação dos elementos puramente perceptivos e os elementos cognitivos na percepção

visual.

Em termos da aplicação desta separação entre valores óticos e valores táteis ao estudo da Arte, os trabalhos pioneiros datam, sintomaticamente, do final do século XIX. Um dos primeiros autores a buscar estabelecer uma dicotomia entre as sensações óticas e táteis foi o escultor alemão Adolf von Hildebrand. O seu *O Problema da Forma nas Artes Plásticas*, publicado em 1893, compara a escultura clássica, calcada essencialmente em valores táteis, à pintura impressionista, baseada quase que exclusivamente em valores visuais. Heinrich Wölfflin aproveitou essa polaridade no seu *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Entre os mais influentes expoentes dessa visão teórica está o grande historiador da arte austríaco, Alois Riegl. No seu *Produção Artística Romana Tardia*, de 1901, Riegl retoma o conceito da *Kunstwollen* ("vontade artística") que ele havia desenvolvido de forma brilhante no seu *Problemas de Estilo* (1893), sugerindo que houve uma transição gradativa da *Kunstwollen* durante a Antigüidade, passando de um modo de percepção essencialmente tátil para um modo de percepção essencialmente ótico. As idéias desses diversos autores são resumidas e analisadas por E.H. Gombrich no seu magistral *O Senso da Ordem*, texto que empreende o estudo psicológico das artes decorativas.⁹ Gombrich inseriu-se na tradição desses pensadores que trataram da análise da Arte pela separação entre valores óticos e táteis com um livro bem

mais divulgado entre nós, *Arte e Ilusão*.

Talvez o autor que tenha manifestado de modo mais explícito esse desejo de eleger "critérios internos à construção do quadro e à forma de visão como caminho principal da análise da forma pictórica"¹⁰ seja não Riegl - sobre quem esta frase foi escrita - mas Bernard Berenson que, nas palavras de Gombrich, "elevou essas sensações táteis a um princípio estético".¹¹ Na segunda seção (publicada inicialmente em 1896) do seu *Pintores Italianos do Renascimento*, Berenson desenvolve a seguinte análise dos valores táteis na pintura:

A psicologia já determinou que a visão sozinha não nos dá uma noção precisa da terceira dimensão. Na nossa infância, muito antes de estarmos conscientes do processo, o sentido do tato, ajudado por sensações musculares de movimento, ensina-nos a apreciar a profundidade, a terceira dimensão, tanto nos objetos quanto no espaço.

Nesses mesmos anos inconscientes, aprendemos a fazer do tato, da terceira dimensão, o teste da realidade. A criança ainda retém uma obscura consciência da ligação entre o toque e a terceira dimensão. Ela não consegue persuadir-se da irrealidade da Terra do Espelho antes de tocar o seu verso. Mais tarde, esquecemos inteiramente esta ligação, se bem que permanece o fato que cada vez que nossos olhos reconhecem a realidade, estamos, na verdade, atribuindo valores táteis a impressões retiniais.

Agora, a pintura é uma arte que visa surtir uma impressão duradoura da realidade artística com apenas duas dimensões. O pintor deve, portanto, fazer conscientemente o que todos nós fazemos inconscientemente - construir a sua terceira dimensão. E ele só pode cumprir a sua tarefa da mesma maneira que cumprimos a nossa, dando valores táteis a impressões retiniais. A sua primeira ocupação, então, é de estimular o sentido tátil, pois preciso ter a ilusão de poder tocar uma figura, preciso ter a ilusão de variadas sensações musculares

no meu palmo e nos meus dedos, correspondendo às diversas projeções da figura, antes que eu a tome por certa como sendo real, e deixe com que ela me afete de forma duradoura. 12

Seria ainda tarefa do pintor transmitir esses valores táteis mais rapidamente e mais eficientemente do que o próprio objeto, estimulando a nossa imaginação tátil e acentuando o nosso senso de capacidade e vida:

A resposta, creio eu, depende do fato de que a Arte estimula a um grau de atividade fora do comum processos psíquicos que constituem a fonte da maioria (senão a totalidade) dos nossos prazeres e que, aqui, livres de sensações físicas perturbadoras, nunca tendem a se transformar em dor. ... Aqueles que são capazes de receber prazer direto de uma obra de arte são geralmente levados aos prazeres subseqüentes da auto-consciência. 13

Nessa linha psicológica de inquérito, Berenson explica o fascínio especial de Botticelli, pela sua capacidade extraordinária de manipular valores puros de toque e movimento, reduzindo os elementos representativos ao mínimo e realçando o poder abstrato da linha.¹⁴ Finalmente, Berenson cria todo um sistema de análise da obra de arte a partir da sua existência perceptiva e estrutural, estabelecendo uma dicotomia entre elementos de decoração e de ilustração, que faltaria espaço para discutirmos aqui.

Tomando como ponto de partida, então, a conceituação de valores óticos e táteis desenvolvida por Riegl, Berenson e Gombrich, podemos voltar à questão central que motiva o presente trabalho. O enorme crescimento da população européia¹⁵ e a sua conseqüente redistribuição do campo para as cidades causaram profundas

transformações nas relações produtivas, sociais e culturais, cujo impacto se estendeu para muito além dos aspectos superficiais normalmente associados às mudanças demográficas. Numa sociedade pré-industrial e essencialmente agrária, a produção de objetos se dá num âmbito extremamente restrito em termos espaciais e comerciais. Na hipótese mais primitiva, o próprio usuário seria responsável pela criação e fabricação da quase totalidade dos objetos que utiliza, situação que gera um grau de total e indiscutível adequação potencial do objeto ao seu usuário, pois o processo de manufatura atende a necessidades inteiramente pessoais. Este modelo de produção é tão primitivo, porém, que a sua aplicação seria predominantemente teórica, correspondendo a um estágio de civilização anterior à Revolução Agrícola. Para os fins deste trabalho, podemos desconsiderar a situação onde o indivíduo se constitui em criador, artífice e consumidor do objeto, seja este utilitário e/ou estético. Entendemos por relação produtiva primária, então, um estágio mais avançado do processo civilizatório, que consiste na divisão social de tarefas. Nesse tipo de organização produtiva, já existem artífices especializados que produzem determinados tipos de objetos, utilitários e/ou estéticos, para serem distribuídos a toda uma população, que geralmente não ultrapassa o nível extremamente restrito da comunidade local. Na nossa

civilização ocidental, esse estágio corresponde à quase totalidade da Idade Média e a grande parte do desenvolvimento posterior até o século XIX, variando de acordo com local e época. A partir de avanços tecnológicos e de organização do trabalho que vão se processando gradativamente desde o período gótico, a sociedade européia vai se afastando aos poucos desse modelo de uma relação produtiva primária até desaguar na Revolução Industrial, cujo início se situa entre 1740 e 1780. Com o advento de uma maior especialização, uma certa racionalização da produção e melhorias nos sistemas de transporte e comunicação, o século XVIII já oferece exemplos de indústrias capazes de produzir em grande escala - nacional e até internacional - e com uma separação clara entre a figura do criador e a do executor.¹⁶

A organização produtiva tradicional, que poderíamos denominar de pré-industrial (mas, de maneira nenhuma, primitiva) possui um grau muito elevado de adequação do objeto ao usuário, pois a produção é muitas vezes condicionada a um determinado uso ou usuário, como no caso de um sapato feito sob medida. Mesmo quando a forma do objeto não se subordina aos parâmetros específicos de uma encomenda, a produção em nível local quase sempre atende a condições sociais, econômicas e culturais já amplamente conhecidas de antemão; é o caso do comerciante de bairro, que sabe exatamente quais produtos terão saída e quais não terão, mesmo antes de

testar o mercado. A probabilidade do artífice criar um objeto pouco adequado ao seu uso é mínima, mesmo quando esse objeto é produzido em quantidade e de acordo com modelos convencionados, como no caso da maioria de oficinas ou ateliês entre o período medieval e o século XVIII. Além do mais, a relação do próprio artífice com o objeto em questão é muito estreita. Esse tipo de produção tradicional geralmente permite uma completa integração do artífice com a totalidade do processo produtivo. Mesmo quando há especialização, todo artífice tenderá a conhecer todas as etapas produtivas, da criação à execução final. Logicamente, pode existir uma hierarquia baseada em grau de conhecimento técnico mas essa hierarquia permite a mobilidade eventual do indivíduo. Esse sistema extremamente unificado em termos de criação, produção e consumo dominou todo o desenvolvimento histórico do Ocidente durante, pelo menos, mil anos, abrangendo desde carpintarias até os ateliês dos grandes mestres da pintura. Podemos dizer que a organização produtiva tradicional é caracterizada por uma unidade muito grande na relação tátil primária entre homem e objeto. Tanto usuário quanto artífice possuem uma identificação plena com a forma e a aparência do objeto, que é fruto de uma estabilidade dos métodos produtivos no tempo e no espaço. Quando essa estabilidade foi perturbada pela Revolução Industrial, com as suas súbitas mudanças demográficas, a relação

tátil primária entre homem e objeto foi rompida. A partir do momento em que uma indústria produz numa escala suficientemente elevada para atender a um mercado maior que o local ou até o regional, a probabilidade de surgir uma falta de adequação entre a forma do objeto e as necessidades do usuário cresce geometricamente. Como evidência desse problema, já numa fase bem posterior, podemos citar o urgente esforço internacional para criar padrões, normas e medidas unificadas no final do século XIX e início do século XX.¹⁷ Do ponto de vista do artífice - conforme assinalaram Ruskin e Morris - a divisão de tarefas em escala industrial leva a uma eventual deshumanização do trabalho, no sentido de reduzir a atividade do trabalhador a um nível inferior à capacidade plena de um homem, pois o indivíduo é obrigado a repetir mecanicamente o mesmo gênero de tarefa, que nunca passa de uma parte isolada do processo total. Visando uma maior produtividade, o sistema industrial depende de uma divisão de funções necessária, que garante que o operário, o engenheiro, o *designer*, o diretor comercial e até o dono da firma terão todos uma visão parcial e um conhecimento incompleto do processo produtivo. Podemos argumentar, então, que a industrialização, com as suas gigantescas escalas de produção e os seus mercados de massa, gera uma perda da relação tátil primária que já identificamos com referência à organização produtiva tradicional.

Para nós, essa relação tátil primária é uma coisa tão

distante que pouco notamos a sua falta. Somente em alguns momentos excepcionais tomamos conhecimento do fato de que seria desejável ou mesmo possível que certos processos de produção fossem mais unificados. Vislumbramos esse tipo de pensamento quando damos preferência a algum produto artesanal ou caseiro sobre um produto industrial, o que já corresponde a uma inversão de valores nos nossos dias. No século XIX, porém, essa perda da relação tátil primária foi muito sentida nos países que se industrializavam. Ela se manifestou de diversas formas: nas mudanças dos hábitos de consumo, na sintomática produção industrial de baixíssima qualidade e ainda de maneiras mais íntimas que temos pouca possibilidade de explorar. Na arte do século XIX, a sua manifestação tomou a forma - como argumenta o presente trabalho - de um entrecruzamento de valores óticos e táteis. Por entrecruzamento, entendemos o seguinte: primeiramente, que a pintura passou de uma preocupação prioritária com a representação a uma preocupação com a materiliidade da propria superfície pictórica, através de um longo debate entre sucessivos movimentos que acabou por privilegiar o quadro como valor tátil; em segundo lugar, que as artes decorativas sofreram uma acentuada valorização da sua importância estética, através de uma nítida exacerbação do seu aspecto visual; e, em terceiro lugar, que esses dois processos estão relacionados. O presente trabalho

visa demonstrar, pela análise de exemplos históricos selecionados, como o pensamento estético oitocentista buscou compensar a perda da relação tátil primária, inicialmente, por um processo consecutivo de rejeição, afirmação e subsequente distorção dos valores táteis na pintura e, diante das limitações dessa busca pictórica, pela intensa atribuição de valores eminentemente visuais aos objetos utilitários. Veremos isso em mais detalhe no capítulo 5.

Quem for buscar neste trabalho um apanhado histórico das artes decorativas no século XIX, não o encontrará, como também não encontrará uma análise seqüencial da história da pintura ou da relação entre Arquitetura e artes decorativas. É possível encontrar subsídios sobre a história do Desenho Industrial, mas apenas em termos da formação de conceitos essenciais na estética da forma industrial, não do ponto de vista do desenvolvimento histórico material. O objetivo deste trabalho é de analisar as mudanças na concepção estética do objeto e da forma ao longo do século XIX, enfocando a relação entre pintura e artes decorativas que entendemos como a manifestação mais clara do entrecruzamento sugerido. Nesse sentido, o primeiro capítulo trata da desagregação da concepção pictórica e espacial tradicional ocorrida durante o Romantismo, enfocando a obra de J.M.W. Turner como exemplo. O segundo capítulo discute a retomada da forma em meados do século através da criação de uma nova linguagem pictórica no Pré-Rafaelismo. O terceiro

capítulo trata da transferência dessa proposta pré-rafaelita ao domínio dos objetos utilitários no *Arts and Crafts*. Procuramos restringir o material histórico analisado nesses primeiros três capítulos a uma única cultura - no caso, a inglesa - por uma questão metodológica de manter uma integridade que a comparação aleatória de diversas experiências nacionais certamente comprometeria. O critério para a escolha da Inglaterra como exemplo histórico partiu principalmente do fato de ser o primeiro país do mundo a industrializar-se e, portanto, paradigmático do processo de uma revolução industrial. O caso inglês oferece uma riqueza de exemplos históricos para análise que não pode ser igualada por nenhum outro país europeu e, evidentemente, tampouco pelo Brasil. Já nesses três primeiros capítulos, pretendemos estabelecer o modelo do entrecruzamento entre valores óticos e táteis na pintura e nas artes decorativas, através da relação entre o Pré-Rafaelismo e o *Arts and Crafts*. No capítulo quatro, procuramos afastar a análise desse caso concreto, partindo para uma visão teórica mais completa da elaboração de uma nova linguagem visual, adequada à época industrial. Para atingir esse objetivo, abordamos o problema pelo crivo do ensino artístico na década de 1850, enfocando principalmente as idéias de John Ruskin e de Owen Jones. Atingido o objetivo de abstrair a análise para um plano teórico, transferimos a discussão

ao caso brasileiro, comparando as idéias inglesas com o pensamento de Manuel de Araújo Porto-Alegre, dentro do âmbito da Academia Imperial de Belas Artes. Os capítulos cinco e seis visam testar as conclusões anteriores sobre a ligação entre pintura e artes decorativas com referência a um segundo caso concreto - o da relação entre o Simbolismo e o *Art Nouveau*. Nesse caso, procuramos elaborar um modelo teórico em relação à experiência francesa, aplicando-o imediatamente ao caso brasileiro. Esse procedimento faz-se necessário pela relativa escassez de exemplos concretos no Brasil. Calcando a análise na maior riqueza da experiência francesa, é possível transferi-la *en bloc* à nossa realidade histórica, pela relação íntima que existiu entre os meios culturais franceses e os brasileiros no período em questão. Aliás, seria impossível falar da pintura brasileira no século XIX sem falar na França, pois este país constituiu-se num verdadeiro reverso da medalha para o nosso cenário cultural entre 1816 e 1930. Finalmente, como a conclusão é geralmente o espaço reservado para as divagações mais livres nas dissertações de mestrado, aproveitaremos essa liberdade para dispensar, por enquanto, maiores explicações.

Notas

- 1 Selz, p. 7
- 2 Madsen, p. 233
- 3 vd. Lucie-Smith (1981), capítulo 8
- 4 Ruskin já dizia em 1859 que a produção artística da mais alta ordem atendia a fins decorativos e que a qualidade de ser portátil era, por si só, uma degradação da Arte. vd. Ruskin (1859), p. 90-91
- 5 Essa valorização das artes decorativas diz respeito à Europa e à cultura ocidental em geral. No Japão, por exemplo, as artes decorativas sempre ocuparam uma posição de destaque. A influência japonesa sobre o Ocidente no século XIX é um componente importante desse processo de mudança.
- 6 Há exceções, é claro, como os jardins, onde a fruição olfativa e também a gustativa são estimuladas como parte de uma experiência estética. Acreditamos, porém, que a exceção não derrube a regra neste caso mas, ao contrário, a confirme no âmbito geral.
- 7 Isto é evidente no fato de que qualquer pessoa busca tocar a superfície pictórica para se assegurar da falsidade de um *trompe l'oeil*. O toque é mesmo, como diz Berenson, o teste da realidade. Senão Tomé não teria dito: "Se eu não vir o sinal dos cravos em suas mãos e não meter os dedos no lugar dos cravos, e não meter a minha mão no seu lado, de maneira nenhuma o creerei". vd. João 20:25
- 8 Para uma introdução aos conceitos fundamentais da psicologia da percepção, vd. Vernon.
- 9 Gombrich (1979), p. 195-202
- 10 Sola-Morales, Ignasi de in prefácio de Riegl, p. viii
- 11 Gombrich (1979), p. 196
- 12 Berenson, p. 40
- 13 *Ibid.*, p. 42-43
- 14 *Ibid.*, p. 67-69
- 15 Norman Rich cita um aumento de 150 milhões em 1750 a

270 milhões em 1850 vd. p. 14 de *The Age of Nationalism and Reform*. Nova Iorque: W.W. Norton. 1970.

16 Por exemplo, Wedgwood, Meissen, Boulton, Gobelins, Chippendale, Sheraton ...

17 vd. Heskett, capítulo 4

Capítulo 1 - Turner e os Antigos

Todos os grandes pintores sondam o espaço. É na noção da espessura que reside a sua força.

Auguste Rodin

A transição do século XVIII para o XIX foi um período de intensas transformações nas partes do mundo dominadas pelas culturas européias. No campo das idéias, nomes como Rousseau, Voltaire e Kant são marcos de uma profunda mudança de mentalidade. Na política, a Revolução Americana alertou o mundo para a viabilidade de uma nova ordem onde a tão sonhada democracia suplantaria, de fato, o poder dos monarcas e dos impérios. Em pouco mais de uma década, esses ares revolucionários retornariam às suas raízes, eclodindo na gloriosa queda da Bastilha e no Terror que seria mais tarde apontado por muitos historiadores como o início sangrento da nossa era moderna. De forma mais discreta mas não menos significativa, a Inglaterra se lançava no longo processo de desenvolvimento manufatureiro que desaguarda na Revolução Industrial, cujo início E.J. Hobsbawm situa por volta de 1740.¹

A influência desses acontecimentos sobre as artes foi profundamente marcante, como não poderia deixar de ser. Na Música e na Literatura, desfilam por esse período nomes da maior importância, que contribuíram para transformar o pensamento estético dos seus respectivos

campos. Nas artes plásticas, também, os anos entre 1780 e 1820 redefiniram as concepções da natureza e das limitações da representação, como veremos neste capítulo. Talvez nenhuma outra forma de expressão tenha conseguido captar de maneira tão dramática e tão íntima o escopo desse processo de transformação quanto a pintura. Esta afirmação poderia ser acusada de refletir os preconceitos inerentes a uma mentalidade voltada às Artes Plásticas mas, se examinamos bem, logo percebemos que somente a imagem visual tem o poder para transmitir de um modo poético, filosófico e, ao mesmo tempo, profundamente empírico as bruscas mudanças na conceituação de espaço e forma que marcaram a transição do século XVIII para o XIX. Quando consideramos que apenas algumas décadas separaram os esforços classicizantes de Winckelmann, Robert Adam ou um pintor como Anton Raphaël Mengs do triunfo estrondoso de um novo espírito romântico, emotivo e irracional, no início do século XIX, torna-se evidente que essa transformação na concepção plástica pode ser considerada tão revolucionária quanto aquela que se processou no campo político por ocasião dos eventos de 1789. Teremos ocasião mais adiante de analisar em detalhe o teor exato desse processo de mutação em termos de espaço e forma, bastando por enquanto a constatação da sua existência.

Se foi na representação do espaço físico que uma nova apreensão do espaço moral se manifestou da forma mais clara, poucos pintores encarnam melhor essa transição do

que J.M.W. Turner. Evidentemente, não podemos isolar Turner de todo o contexto do Romantismo. Grandes nomes como Fusell, Carstens, Blake, Constable, Palmer, Friedrich, Runge, Overbeck, Géricault, Gros e tantos outros menos notórios demonstram de forma inequívoca que a obra de Turner não marca nem o início nem o fim da grande tradição romântica que redefiniu os parâmetros da pintura entre 1780 e 1850, aproximadamente. Junto com Delacroix, no entanto, Turner pode ser visto como o exemplo mais enérgico, mais completo e, portanto, mais paradigmático dessa redefinição de termos². Para melhor entender essa afirmação, é preciso voltarmos ao século XVII em busca da Revolução Científica.

No seu interessante ensaio sobre a paisagem na Arte, Kenneth Clark aponta o início do século XVIII como o momento de uma virada decisiva na pintura de paisagens. Citando a invenção da câmera lúcida (que ele situa no final do século XVII), ele sugere que a popularização da nova visão mecanística do universo gerou um quadro de recusa às representações topográficas, que tornaram-se um tanto banais. Dessa possibilidade de forjar por um truque mecânico a fiel representação do espaço físico numa superfície plana, Clark deduz a impossibilidade filosófica de se levar a sério a pintura naturalista no século XVIII.

³ Infelizmente, esse argumento extremamente instigante e aparentemente bem resolvido não pode ser aceito nos termos propostos pelo autor. A

Invenção da câmera lúcida - instrumento que permite observar uma imagem virtual de um objeto distante refletida sobre o papel pela disposição correta da pupila do olho em relação a um prisma - data de 1807, quando foi desenvolvida por William Hyde Wollaston, portanto mais de cem anos após o período assinalado por Clark. Apesar dessa imprecisão histórica, não devemos simplesmente descartar o seu argumento. Transferindo as suas propostas do final do século XVII para o início do século XIX e dando menos ênfase ao papel da câmera lúcida em si e mais a toda a revolução tecnológica que se processou ao longo do século XVIII, podemos encontrar um grão essencial de verdade no argumento de Clark sobre a recusa da chamada representação topográfica, para não dizer mimética, com base na insatisfação com a concepção mecanística do universo então vigente.

Na tentativa de precisar as raízes históricas da grande revolução científica que consolidou-se na Europa ao longo dos séculos XVII e XVIII, Herbert Butterfield aponta como momento decisivo a tradução e divulgação da obra de Arquimedes, que só se fez disponível após 1543. Butterfield entende que a chave para a compreensão da inércia e de outros problemas básicos da Mecânica e da Astronomia residia na compreensão do espaço como um vazio, sujeito à geometrização, que ganhou força no século XVII. Essa nova concepção espacial, por sua vez, afastaria as ciências naturais dos fenômenos observados no dia-a-dia e das aparências comuns em direção a um

tipo de pensamento mais abstrato onde os grandes parâmetros seriam a mensurabilidade e o cálculo. Nessa mudança de uma visão científica centrada na observação de fenômenos naturais para uma mentalidade capaz de abstrair para um espaço neutro e idealizado o movimento da forma, Butterfield situa o nascimento do método experimental que abriu o caminho para as revoluções científica e tecnológica nos séculos XVII e XVIII.⁴ Butterfield ainda assinala a aplicação da Álgebra à Geometria na época de Descartes - possibilitando o cálculo de variáveis desconhecidas no espaço - como o desenvolvimento mais importante na história das ciências exatas. A partir de uma visão abstrata e eminentemente matemática, foi possível ao Ocidente trilhar um novo caminho epistemológico cujos marcos iniciais seriam aqueles aparelhos seiscentistas e setecentistas voltados à quantificação da realidade física, tais quais o telescópio, o microscópio ou o barômetro.⁵

Do surgimento dessa nova mentalidade que Butterfield situa no século XVII, podemos traçar uma linha contínua de desenvolvimento através das grandes descobertas tecnológicas do século XVIII. Da primeira bomba a vapor desenvolvida por Thomas Savery em 1702 à descoberta da correnteza elétrica por Alessandro Volta em 1797, o século XVIII abundou em descobertas e inventos que transformaram de forma indelével desde a manufatura de materiais como o ferro e os têxteis à

própria locomoção e a produção de energia. Não nos compete enumerar aqui as causas da Revolução Industrial, o que já foi feito por diversos historiadores⁶, mas não há dúvida alguma que os avanços científicos e tecnológicos contribuíram em grande parte à sua deflagração. Outrossim, não podemos ignorar a influência desses acontecimentos no desenvolvimento do pensamento setecentista em geral, que muito nos interessa em relação às atividades artísticas. A mentalidade desinteressada, capaz de abstrações e até de imparcialidade em nome da objetividade científica, não demorou a adquirir um tom político mais militante. O pensamento iluminista nada mais é do que um produto do espírito científico do século XVII. Da neutralidade intelectual, do sacrifício de pressupostos experimentados de forma subjetiva a favor da objetividade clínica e da busca por teorias científicas que pudessem ser averiguadas de forma experimental, é um passo efetivamente muito pequeno à neutralidade moral, à primazia da razão e à infalibilidade da ciência. Chegamos, assim, no final do século XVIII a um tipo de mentalidade que difere fundamentalmente de tudo que a antecede e que é capaz de estabelecer bases para uma nova era histórica.

Dentro desse contexto, podemos tentar entender a hipótese de Kenneth Clark em relação à câmera lúcida. É possível que após um século de avanços científicos e diante de um quadro filosófico prepoderantemente

racionalista, alguns filósofos e artistas tenham se sentido insatisfeitos com o gradual esvaziamento da concepção de uma criatividade subjetiva e individual que foi e ainda é uma das características mais marcantes do pensamento artístico europeu. É possível que depois dos brilhantes esforços dos pintores holandeses do século XVIII em captar a representação da profundidade, da distância, do espaço e da forma em geral, se encontrasse um tanto desgastado o trabalho de reproduzir a realidade perceptiva comum na pintura. Pelo menos é isso que sugere o comentário feito por Fusell em 1805 classificando de "aquele último grupo dos assuntos sem interesse" o tipo de pintura que se ocupa com "a simples delimitação de um determinado local".⁷ Seja isso como for, parece certo que após tantas mudanças e tão pouco resultado positivo em termos daqueles irritantes problemas com os quais se preocupam os artistas e filósofos, entre os quais podemos citar a busca da felicidade e o sentido da vida, houve uma motivação não pequena para voltar-se contra todo o aparato da razão em busca de um significado maior. A partir do final do século XVIII e, de forma mais marcada, nas duas primeiras décadas do século XIX, um grande número de pintores rebelou-se contra a representação das aparências, optando antes pela representação de conceitos ideais, emotivos e até metafísicos.

O século XIX vem a luz, então, trazendo consigo uma



Johann Fuseli (ou, Füssli)
Dante encontrando Ugolino
no Cócito congelado
(1774-1777)



J.M.W. Turner
Tintern Abbey (1794)

carga fortíssima de idéias e ideais, cobrindo todo o leque de combinações possíveis entre as divagações solitárias de Rousseau, a subjetividade material de Kant, a América livre, o povo em armas, o filho da Revolução e a improvável esperança do homem de dominar o mundo pelo seu conhecimento. Coube à Arte a tarefa de sintetizar todos esses anseios e todas essas contradições para oferecer uma representação adequada das diversas imagens de realidade refletidas nesse quadro. O conjunto dos esforços revolucionários realizados na Música, na Literatura e nas Artes Plásticas nesses anos atende hoje pelo nome de Romantismo.

De que maneira, então, podemos entender a pintura de Turner como um paradigma desse novo momento artístico? A vida e a personalidade do grande pintor Inglês nos oferecem algumas interessantes indicações do caminho a ser percorrido em busca dessa resposta. Nascido filho de um anônimo barbeiro, num dos bairros pobres de Londres, Turner morreu riquíssimo, aclamado como um dos maiores gênios artísticos do seu tempo. Apesar do seu sucesso, manteve sempre uma atitude extremamente pessimista em relação à vida e o destino do homem. Era um homem inteligente mas de pouca instrução. Considerado rude no seu conhecimento das palavras, amava a poesia, na qual se inspirava para os temas de muitas das suas obras. Escrevia ainda os seus próprios versos, utilizados com frequência para ilustrar seus quadros;

desses poemas, responsáveis em parte pela sua fama como um homem pouco letrado, o mais famoso se intitula *As Falácias da Esperança*. Famoso pelas suas excêntricas experiências para assegurar a observação direta de fenômenos naturais que incluíram a peripécia de se fazer amarrar ao mastro de um barco durante uma tempestade, viveu em homem conhecido de poucos amigos cuja vida privada permaneceu sempre inacessível. Desconfiado das teorizações intelectuais, leu e estudou com aplicação a *Teoria das Cores* de Goethe e ainda lecionou muitos anos nas escolas da *Royal Academy* como professor de perspectiva. Declaradamente avesso à crítica, tornou-se bandeira de luta e ponto de partida da obra do maior crítico do século XIX, John Ruskin. Fiel à Academia, admirador dos mestres do passado - em especial, Ticiano, Poussin e Rembrandt - e defensor das teorias estéticas de Sir Joshua Reynolds, revolucionou a pintura pelo seu uso da cor e hoje é considerado por muitos precursor do expressionismo abstrato. Em suma, J.M.W. Turner foi um homem representativo do seu tempo, um homem de muitas contradições e uma notável profundidade de caráter que reflete bem a riqueza do momento histórico em que viveu.

Para além do indivíduo, a análise da obra de Turner também revela algumas importantes tensões que, diga-se de passagem, de maneira nenhuma depõem contra a sua qualidade ou a sua importância como pintor. Se Turner é visto, com toda razão, como um dos maiores expoentes do

Romantismo, é preciso qualificar o nosso entendimento da natureza exata do sentimento romântico. No amor pelo pitoresco, na fascinação pela beleza sublime, pela força e pelo perigo dos grandes fenômenos naturais, no afastamento do esquema clássico de composição pictórica e no hábito de privilegiar valores vivos de cor e de luz sobre o poder construtivo da linha, não resta dúvida quanto ao romantismo de Turner. Por outro lado, numa relação paradoxal mas não necessariamente contraditória, existe no pensamento do mestre uma certa preocupação científica que Ruskin soube destilar ao falar do "naturalismo" de Turner. Examinemos primeiramente este aspecto antes de partir para o outro.

Ao nos depararmos com um quadro como *O Incêndio do Parlamento* (1834), o que mais impressiona é a capacidade do artista de captar com precisão os efeitos de luz que compõem a nossa realidade perceptiva. Ruskin levou cinco volumes de *Pintores Modernos* para demonstrar de forma conclusiva que nenhum outro pintor havia conseguido representar com tamanha veracidade a maneira em que percebemos a natureza visual da luz e de todos os efeitos naturais, tais quais a aurora e o crepúsculo, a neve, o mar e a fumaça, que modificam a nossa apreensão do mundo visível. Talvez fosse mais acertado o título original proposto por Ruskin para essa grande obra: *Turner e os Antigos*. Seja isso como for, podemos dispensar aqui o questionamento do naturalismo turneriano, deixando essa obra ingrata para outros mais



J.M.W. Turner

O incêndio do Parlamento (1834)



J.M.W. Turner

Atravessando o riacho (1815)

Intrépidos analistas. Na verdade, não precisamos confiar em opiniões a esse respeito pois os nossos recursos atuais tanto no processamento de imagens quanto na psicologia da percepção avalizam as pesquisas de Turner.⁸

A palavra certa é, sem dúvida, pesquisas, na acepção científica em que entendemos hoje esse termo. Além do interesse pelas teorias de Goethe, já mencionado, Turner foi um dos primeiros pintores a se aplicar de forma sistemática ao estudo da luz e da cor de um ponto de vista científico. A cor só começou a ser discutida de maneira séria no ensino artístico teórico por volta de 1800; antes havia sido sempre subordinada às discussões sobre a forma. Esse crescimento no estudo da cor veio provavelmente como decorrência da teoria harmônica desenvolvida por Ignaz Schiffermuller em Viena e Moses Harris em Londres no final do século XVIII, estabelecendo a natureza complementar das cores primárias e secundárias e calcada nas pesquisas científicas da época.⁹ Turner entregou-se ao estudo desses temas e, a partir de 1811, vemos formar-se uma visão didática da natureza da cor. Em relação à perspectiva aérea, por exemplo, Turner afirmava nas suas palestras que o vermelho seria a cor da matéria, o amarelo a cor da luz ou do melo e o azul a cor da distância, enquanto o branco seria a união de todas as cores na luz e o preto a união dos pigmentos

materiais. ¹⁰ Apesar das divergências entre essa teoria e o nosso conhecimento atual, existe uma proximidade maior entre a posição moderna e a posição de Turner do que entre a posição de Turner e a teoria tradicional que preconizava a existência de sete cores primárias. O interesse de Turner pela Ciência evidencia-se ainda na sua preocupação com a observação exata dos fatos da visão, exemplificada pela famosa anedota que relata a ocasião em que Turner esboçou as suas impressões de uma tempestade em Yorkshire no verso de uma carta e prometeu apresentá-las em dois anos para ilustrar o tema de Aníbal atravessando os Alpes, que resultou no quadro de 1812. ¹¹ De fato, Turner guardou seu empenho e respeito pelo estudo científico até a velhice. Depõem nesse sentido a sua colaboração nas pesquisas com daguerreótipos conduzidas por John Mayall e a sua fascinação quase infantil com as experiências de uma Mrs. Sommerville em magnetizar agulhas utilizando apenas a luz. ¹² Na medida em que a obra de Turner é simbólica do Romantismo, podemos constatar que a oposição entre Arte e Ciência não data desse primeiro período romântico e, sim, dos conflitos entre Idealismo e materialismo mais tarde no século XIX. Edward Lucie-Smith confirma essa suspeita ao considerar que o daguerreótipo "uniu a ciência vitoriana à religião vitoriana. Deus registrava a sua criação diretamente, através da ação da luz sobre uma superfície química ativada". ¹³

Aliás, é interessante considerarmos do ponto de vista

do conhecimento científico da época o uso revolucionário da cor como elemento emotivo empreendido por pintores românticos como Turner e Delacroix. Em termos pictóricos, o aspecto mais inovador na pintura de Turner é a sua capacidade de organizar uma composição não a partir de elementos construtivos tradicionais mas a partir de valores de cor e de luz. Michael Kitson descreve o seu sistema compositivo dizendo que Turner "quebrava as estáveis harmonias arquitetônicas da pintura de paisagens clássica, substituindo-as com um sistema instável e movediço de ovais e parábolas em fluxo". ¹⁴ Analisando, ainda, o quadro *Atravessando o Riacho*, Kitson comenta:

... os intervalos espaciais entre as diversas partes da composição tornaram-se pouco claros. O espectador não pode "entrar na paisagem e contar as milhas", como Wilson dizia que era possível em relação aos quadros de Claude. Uma impressão de amplitude espacial substitui o senso do espaço contido. ... Esta é uma arte de simplificação e redução. As complexidades e formas sólidas da paisagem ideal tradicional foram dissolvidas ao ponto em que permanecem apenas os símbolos elementares, suspensos numa névoa de luz e cor. ¹⁵

Na medida em que desenvolve e amadurece a pintura de Turner, e principalmente após a sua visita à Itália em 1819, essa descrição se aplica a quase todo o conjunto da sua obra. A luz e a cor predominam sobre forma e estrutura, ou melhor, definem forma e estrutura sem empregar os recursos tradicionais utilizados para a representação desses elementos.

É interessante constatar que esse sistema

eminentemente romântico de compor o espaço pictórico corresponde às concepções científicas e filosóficas mais avançadas da época em termos de ótica e percepção. Berkeley já havia adiantado no século XVIII que o olho enxerga apenas uma diversidade de cores e nenhuma forma, em oposição à subordinação clássica de cor à forma. Goethe, na sua *Teoria das Cores*, afirma:

Afirmamos, por extraordinário que possa parecer, que o olho não vê forma, na medida em que luz, sombra e cor juntas constituem aquilo que distingue cada objeto dos outros e as partes dos objetos umas das outras para a nossa visão. Dessas três, luz, sombra e cor, construímos o mundo visível e, assim, ao mesmo tempo, tornamos possível a pintura, uma arte que tem o poder de produzir numa superfície plana um mundo muito mais perfeito do que pode ser o verdadeiro. 16

Goethe nos leva, assim, de uma leitura perceptualmente correta dos fenômenos óticos ao problema do ideal na pintura, no que parece ser uma guinada de 180 graus. Todavia, essa oposição entre real e ideal é apenas aparente pois na pintura de Turner os dois pólos se conciliam.

Já vimos que Turner baseava a sua representação da luz e da cor numa observação rigorosa da Natureza. A frase de Goethe que fala de um mundo mais perfeito do que o verdadeiro, porém, sugere um esforço de captar o ideal na pintura que também se aplica com justiça a Turner. Na verdade, não há contradição nessas duas afirmações aparentemente conflitantes. O esforço de Turner sempre foi de captar a verdade essencial da

experiência perceptiva, transmitindo-a à superfície pictórica não de forma convencional, ou seja, pelos esquemas e as convenções que constituem a base da nossa aprendizagem e codificação cognitivas, mas pela reprodução direta daquilo que constitui a experiência da visão: a luz. Como afirma Kitson, "A verdade da impressão, em contraposição à verdade das meras aparências externas, era algo que [Turner] sempre se preocupou em preservar".¹⁷

Se hoje nos parece difícil entender que possa haver uma unidade entre a percepção do real e a representação do ideal, é porque vivemos numa época que possui um conhecimento bastante avançado dos elementos da percepção e quase nenhuma noção dos elementos da representação. A fotografia contribuiu muito à consciência generalizada que o nosso olho enxerga apenas sombra, luz e cor, como teorizava Goethe. Sabemos, o que é mais importante, que é a nossa mente que transforma esses estímulos óticos na apreensão da forma e do volume através do mecanismo que chamamos de cognição. Que essa cognição depende de uma memória visual e de um conhecimento tátil do espaço é uma afirmação que não se discute mais nos nossos dias. Por isso, os esforços de Turner para captar a essência pura da visão nos parecem um tanto óbvios, principalmente para qualquer pessoa que já assimilou as experiências do Impressionismo. No início do século XIX, porém, soava original e emocionante a demonstração pictórica do poder

da luz de desvendar todos os segredos da forma.

Por outro lado, o século XIX possuía um conhecimento muito mais íntimo dos procedimentos da representação pictórica. Numa época em que desenhar era parte tão intrínseca da cultura visual quanto saber tirar uma fotografia a é hoje em dia, podemos presumir que havia uma compreensão bem mais profunda das técnicas elementares do desenho e da pintura. Como esses campos exercem um papel cada vez mais limitado em nossas vidas, existe uma tendência a perder contato com as raízes e as regras mais básicas do processo da representação plástica bidimensional. Para suprir em parte essa deficiência, hoje temos recurso aos laboratórios. Na sua marcante obra *Arte e Ilusão*, E.H. Gombrich analisa a relação entre a percepção e a representação pela ótica da psicologia da percepção. Partindo das hipóteses de Berkeley, já mencionadas, que sugerem que o conhecimento do espaço e da solidez advêm não dos estímulos óticos, propriamente ditos, mas de uma noção do toque e do movimento, Gombrich deduz que a pintura investiga não a natureza do mundo físico mas as nossas reações a essa realidade externa.¹⁸

O que nos importa é que o retrato justo, como o mapa útil, é o produto final num longo caminho através de esquemas e correções. Não é a transposição fiel da experiência visual mas a construção fiel de um modelo relacional.
19

O elemento dominante na representação que o homem faz do

espaço e da realidade exterior é a linha. As primeiras representações esquemáticas desenvolvidas pelo homem foram desenhos de linha e a nossa cognição permanece ligada de forma essencial à linha como elemento de divisão, relação e construção de uma imagem. O homem pré-histórico via, como nós, um animal cuja imagem ótica é composta por valores de luz, sombra e cor. Já na hora de representar aquele animal, ele recorria não a manchas de cor e sombreados mas a um traço esquemático que correspondesse à forma que a sua mente distingua do mundo material remanescente em decorrência do processo cognitivo. A linha é, no fundo, uma abstração, uma representação gráfica da forma que se baseia na visualização de um tipo de conhecimento essencialmente tátil. A linha estabelece divisão e, portanto, relação. Na pintura e no desenho, a relação de linhas pode definir planos, profundidade e espaço na composição. A linha também pode sugerir movimento ou definição; ela pode servir de guia para um progresso espacial que é apenas sugerido e não efetivo ou ainda criar divisões espaciais igualmente fantasiosas. Podemos afirmar, sem temer uma simplificação excessiva, que a linha é a cristalização do elemento tátil na representação visual.

Através de uma análise das origens e do desenvolvimento das convenções e dos esquemas da representação, Gombrich afirma que essas convenções permaneceram voltadas à busca das generalizações e do universal até o final do século XVIII quando o gradual

desaparecimento do que ele chama de "convicção metafísica" levou os artistas à busca do particular e do individual. ²⁰ Esse processo de privilegiar o particular e não o universal se manifesta plenamente em Turner. Um título como *Tempestade de Neve - Barco a Vapor Perto da Entrada de um Porto Fazendo Sinais em Água Rasa e Seguindo a Conduta. O Autor Esteve nessa Tempestade na Noite em que a Ariel Saiu de Harwich* reflete uma extrema preocupação em captar um instante, uma realidade particular, um acontecimento na plenitude da sua verdade, o que remete ao que Kitson chamou da "verdade da impressão" em Turner. Aí está a explicação do naturalismo de Turner; ele opta por representar não a verdade universal que permeia as representações convencionais mas a verdade particular - e eminentemente passageira - das impressões visuais. O seu uso de cor e de luz traem esse mesmo anseio pela verdade da impressão, principalmente na medida em que se constitui numa opção exclusiva do uso da linha como elemento construtivo. Vimos antes que a nossa realidade sensorial se compõe de cor e de luz enquanto a nossa realidade cognitiva e, portanto, representacional se estrutura em torno da linha como elemento organizador do volume e da forma. Se a linha é a relação codificada por uma abstração do cérebro humano, então a cor e a luz são a matéria prima para essa codificação e, logo, a sua representação em forma pura seria uma espécie de

materialização do processo perceptivo e não apenas a idealização - no sentido de transformar fatos em idéias - das relações perceptivas. Por outro lado, essa é uma realização vã e artificial, pois sabemos que é impossível ao ser humano desmembrar os processos de percepção e cognição. Esses dois elementos, na verdade, constituem um único ato da nossa mente tão profundamente arraigado na memória e no desenvolvimento individual que a sua separação representaria a desagregação do ser. Podemos dizer, então, que representar a percepção sensorial de forma naturalista envolve não um grau maior de realismo mas um grau maior de abstração. Esse passo a mais foi a revolução dos Românticos e, especialmente, de Turner. Ele conseguiu representar a cor e a luz em toda a sua especificidade, submetendo a forma e o volume aos seus efeitos e levando a representação a um máximo de precisão ótica. Kitson escreve: "Criar uma disposição de luz e cor independente dos objetos sólidos foi o grande esforço dos últimos anos de Turner²¹". Um quadro como *Chuva, Vapor, Velocidade* (1844) confirma esta afirmação.

Que relação podemos estabelecer entre esse sistema compositivo radicalmente inovador e as transformações na concepção do espaço que se processaram no início do século XIX? Sabemos que entre as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial a introdução do transporte ferroviário de passageiros (1804) e o deslocamento de grandes massas humanas do campo para a cidade tiveram um

profundo impacto. Podemos imaginar que o resultado mais imediato tenha sido um senso de encurtamento das distâncias físicas e uma conseqüente relativização do conceito de espaço, condicionado por milênios de experiência relativo ao problema da locomoção por força humana ou animal. O que o homem ganhou em mobilidade, sacrificou em estabilidade no momento em que aquela concepção de um espaço absoluto e universal foi destruída por novas possibilidades de transporte e comunicação. Essa relativização do espaço vem de encontro àquela mentalidade abstrata, não mais calcada nas limitações da realidade física, que discutimos antes em relação à Revolução Científica. Há um forte paralelo entre uma concepção espacial desprovida da sua tradicional sustentação física e metafísica e o sistema compositivo de Turner. Ao analisar as pinturas que Turner fez de Veneza, Kitson pondera:

Os edifícios famosos - o Dogana, a Igreja de Santa Maria della Salute, a Igreja de S. Giorgio, o Palácio dos Doges - se equilibram como se numa miragem entre mar e céu. Os reflexos que brilham na água formam traços verticais num sistema compositivo que não tem plano próximo e, logo, nenhuma base firme. 22

Sentimos em Turner, como em todo o Romantismo, um rompimento de um espaço e um tempo fixos, estáveis, permanentes, em direção a um espaço-tempo em contínuo fluxo. Segundo Kenneth Clark, as suas composições vortiginosas, ao mesmo tempo que refletem o profundo pessimismo de Turner, correspondem ao nosso campo de

visão real. ²³Pelo menos, é certo que essas formas ovais e parabólicas em constante movimento, das quais fala Kitson, correspondem ao espírito das geometrias não-euclidianas, outro produto dos questionamentos espaciais do século XIX. A grande lição histórica que podemos tirar de Turner é que o espaço do século XIX seria um espaço de mutação e de fluxo, onde as relações perceptivas entre elementos óticos e elementos táteis seriam um tema de constante debate, redimensionamento e investigação.

Notas

- 1 vd. Hobsbawm (1962)
- 2 Clark (1973), p. 199
- 3 Clark (1949), p. 52-53
- 4 Butterfield, p. 91-100
- 5 *Ibid.*, p. 102-107
- 6 vd. Hobsbawm (1962)
- 7 Kitson, p. 14
- 8 vd. Vernon
- 9 Gage, p. 13
- 10 *Ibid.*, p. 111
- 11 Kitson, p. 18,75
- 12 Gage, p. 120-121
- 13 Lucie-Smith (1983), p. 64
- 14 Kitson, p. 73
- 15 *Ibid.*, p. 74
- 16 Gage, p. 14
- 17 Kitson, p. 79
- 18 Gombrich, p. 45
- 19 *Ibid.*, p.78
- 20 *Ibid.*, p. 148-149
- 21 Kitson, p. 82
- 22 *Ibid.*, p. 82
- 23 Clark (1973), p. 236-237

Capítulo 2 - A Retomada da Forma

E é somente quando tomamos por certa a existência do objeto pintado que ele pode começar a nos dar um prazer genuinamente artístico, diferente do interesse que sentimos por símbolos.

Bernard Berenson

Um dos aspectos mais fascinantes do início do século XIX é que um artista tão revolucionário quanto Turner pudesse ter obtido tamanho sucesso junto ao público, acumulando notável fortuna durante a sua vida, proveniente em grande parte da venda a preços relativamente baixos de gravuras baseadas nas suas pinturas. Não podemos esquecer que a passagem do século XVIII para o XIX foi um período de enormes transformações na organização sócio-econômica das sociedades européias em vias de industrializarem-se. O súbito enriquecimento da burguesia na Inglaterra e na França combinado com o declínio do poder aristocrático - lento na Inglaterra e muito rápido na França - geraram uma enorme inversão dos valores tradicionais que não poderia deixar de refletir-se na Arte.

A primeira metade do século XIX foi um novo tempo na história ocidental, o momento de consolidação da sociedade industrial. Diga-se de passagem que foi um momento de fracasso e dúvidas em relação ao otimismo do final do século XVIII. A nova sociedade, ao contrário

das previsões de bem-estar de Adam Smith e seus seguidores, havia trazido pobreza, miséria, ruína e decadência num ambiente urbano de imundície e doença que os romances de Dickens souberam captar de forma dramática. Essa consciência do fracasso do progresso industrial em assegurar os benefícios prometidos já começava a manifestar-se no início do século XIX nas poesias de Thomas Carlyle.¹

Nunca antes a riqueza havia trocado de mãos com tamanha rapidez. Faziam-se e perdiam-se fortunas em poucos anos, ocasionando mudanças radicais nas relações sociais e, especialmente, de classe, até então apoiadas na estabilidade secular da ordem feudal. Na Inglaterra, por exemplo, a industrialização levou ao surgimento de um novo mercado para as obras de arte, um mercado eminentemente burguês, urbano e, em parte, provinciano. Inicialmente, esses novos ricos podiam acanhar-se diante dos padrões aristocráticos de gosto, ditados por pessoas cuja "superioridade" era universalmente reconhecida, mesmo pelos seus detratores. Assim, tanto a ampla aceitação do estilo neoclássico no final do século XVIII quanto o *revival* do Rococó nas artes decorativas por volta de 1820 podem ser compreendidos, pelo menos em parte, como diferentes facetas do esforço dessas novas elites de adequar-se à visão estética da nobreza.

Por volta de 1840, no entanto, o sentimento que se apossa dessa burguesia é outro. Com a vitória econômica sobre a velha nobreza amplamente configurada e a

impossibilidade de assimilar-se aos seus padrões igualmente clara, as novas gerações burguesas sentiram-se suficientemente fortalecidas e sedimentadas na sua identidade de classe para buscar uma orientação própria. Os velhos ideais clássicos e as convenções acadêmicas representavam muito pouco para essas pessoas, que queriam da Arte uma relação mais direta com a sua maneira de experimentar a vida. O seguinte trecho de um romance de Wilkie Collins, publicado como folhetim em 1856 na revista *Household Words* de Dickens, caracteriza bem a visão desse novo público artístico:

Comerciantes e fabricantes de todos os tipos de bens ... partiram da nova noção de comprar um quadro que eles mesmos pudessem admirar e apreciar, e cuja genuinidade pudesse ser atestada pelo próprio artista, ainda vivo. Esses fregueses, duros e desimpedidos, não se deixariam levar por regras e nem seriam intimidados por precedentes. Eles não estavam dispostos a aceitar imposições, pois o artigo que buscavam não seria facilmente falsificado. Entrincheirados nas suas opiniões, eles consideravam monótonas e sem interesse intermináveis repetições de santos, mártires e sagradas famílias e diziam-no. Eles consideravam sujos e caros pequenos retratos de holandesas feias areando painéis e holandeses bêbados jogando cartas e diziam-no. Eles viam que as árvores eram verdes na Natureza e marrons nos Velhos Mestres e não considerando esta última cor melhor do que a primeira, diziam-no. Eles queriam assuntos interessantes; variedade, semelhança à Natureza; genuinidade do artigo e tinta fresca; não tinham ancestrais que haviam fundado galerias cujas opiniões seria necessário levar em consideração; nem conheciam cavalheiros críticos e escritores de valiosas obras para esnobar-lhes quando estivessem entusiasmados; não havia nada nem ninguém para conduzir-lhes pelo nariz a não ser a sua própria astúcia, os seus próprios interesses, e os seus próprios gostos - então

eles voltaram as costas aos Velhos Mestres e encaminharam-se em bloco aos homens vivos.²

Esse texto pode assustar um pouco pelo seu tom de crassidão, típico do novo-rico, mas devemos lembrar que há sempre uma grande parcela do público de arte que age por razões menos do que nobres. Se um colecionador hoje compra um quadro de Matisse porque crê que terá um bom retorno sobre o seu investimento, isso não desabona a obra de Matisse mas, ao invés, indica até certo ponto a estreiteza da relação entre as concepções do artista e os anseios da sociedade que o promove. Do mesmo modo, não foi a rudez burguesa que gerou as mudanças na Arte na metade do século XIX mas, pelo contrário, um sentimento artístico sedimentado em questões estéticas da maior importância. A sociedade não faz arte; ela cria condições para que a arte seja feita e respalda a arte que é criada por artistas.

Essa distinção pode parecer excesso de delicadeza mas não é. Colocando de outra maneira o problema do novo público para a Arte, poderíamos dizer que a grande busca do século XIX foi por uma linguagem visual corrente adequada aos anseios e às manifestações da sociedade industrial. Isso é muito claro, por exemplo, em relação ao desenvolvimento do Desenho Industrial, onde o processo de produção mecanizada já começava a gerar em alguns setores formas autóctones que um autor denomina "um vernáculo industrial".³ Aliás, essa interpretação dos fatos não é apenas o produto da reflexão histórica

pois o próprio Gottfried Semper, um dos grandes teóricos das artes aplicadas da época, já concebia em 1852 as deficiências formais dos objetos industriais como o resultado de uma defasagem na adequação do aspecto formal aos avanços tecnológicos. Semper entendia essa defasagem como uma decorrência natural das mudanças revolucionárias que ainda se processavam nos métodos produtivos e acreditava que a pesquisa de novas formas resultaria logicamente numa harmonia entre as funções utilitária e estética dos objetos industriais.⁴ Teremos ocasião de ver, mais adiante, que as suposições de Semper foram justificadas pelo desenvolvimento histórico posterior, esbarrando finalmente em novos problemas relacionados à moda e ao consumo que em 1852 se esboçavam de forma apenas incipiente.

Não foi só no Desenho Industrial mas em todo o universo das Artes Plásticas que o estabelecimento de uma nova linguagem visual fez-se necessário. As discussões do Historicismo e do Ecletismo, combinadas com os avanços tecnológicos da época, trouxeram à Arquitetura um novo vocabulário e uma nova gramática formais, refletidos nas incessantes pesquisas estilísticas que dominaram o século. Evidencia-se no *Gothic Revival* inglês uma busca por um estilo que se afastasse cada vez mais dos padrões clássicos - associados ao Renascimento e à nobreza - tendendo para a valorização do caráter e da cultura próprios da nação, do povo, da sua classe dominante e, de forma

especialmente significativa, do indivíduo. François Loyer chega a sugerir que o ecletismo arquitetônico constitui-se num sistema de codificação do ambiente urbano, permitindo uma leitura clara e diferenciada das posições sócio-econômica e ideológica do morador de cada edifício, em contraste com as impávidas fachadas neoclássicas.⁵

Na pintura, então, a busca de uma nova linguagem expressiva manifestou-se de forma indiscutível a partir do final do século XVIII. O surgimento do Romantismo corresponde a uma insatisfação muito grande em relação aos padrões e cânones estabelecidos desde o Renascimento.⁶ Apesar dessa busca tão presente nas obras românticas, a verdade é que a pintura das primeiras décadas do século XIX conseguiu muito pouco no sentido de estabelecer uma linguagem visual coerente, adequada aos anseios e às necessidades da sociedade industrial. A principal vitória do Romantismo situa-se muito mais na derrubada da linguagem antiga do que na criação de uma alternativa concreta. Não se pretende por isso, de forma alguma, uma censura ao Romantismo, pois a sua intenção nunca foi de criar uma linguagem adequada ao século XIX mas, antes, de fugir daquela sociedade desgraçada pelo *mal-de-siècle*, buscando nos valores primitivos e pastorais o fio de uma meada perdido no tempo passado. Sabemos, por exemplo, que Delacroix odiava o seu tempo e que o progresso era um

dos poucos assuntos que conseguia irritá-lo ao ponto de expressar o seu desprezo abertamente⁶. Com a possível exceção de Turner, cujo profundo pessimismo provavelmente inviabilizaria até um sentimento de nostalgia, seria difícil encontrar um pintor romântico que não desejasse transportar-se a um outro tempo ou, pelo menos, a um outro lugar aparentemente menos corrompido pela civilização. Apesar do grande poder emotivo e expressivo de pintores como Friedrich, Delacroix ou Turner, é difícil destacarmos alguns elementos simples que possam ser traduzidos num código visual romântico. As obras do movimento romântico assemelham-se muito mais por compartilharem certos pressupostos filosóficos e metafísicos do que por uma unidade formal aparente. Uma das poucas unidades que encontramos no Romantismo é a libertação geral da paleta, com um novo emprego da cor como expressão de cargas emotivas e uma submissão geral da linha à cor.

Se a pintura romântica não trouxe até 1840 a definição clara de uma nova linguagem visual no momento em que as classes burguesas buscavam estruturar as suas preferências estéticas, pelo menos destruiu de vez a ditadura dos padrões renascentistas e estabeleceu a experiência individual como medida de todas as coisas. Devemos nos lembrar que no início do século XIX a comunicação de informação visual ainda era limitada pelos recursos técnicos disponíveis⁷ e, de forma mais dramática, pela isolamento cultural gerada pelas guerras

napoleônicas, principalmente em relação à Grã Bretanha. Por trás de grande parte da estética que viria a dominar a Inglaterra em poucos anos estava a obra intelectual de um indivíduo, o já mencionado John Ruskin. Para entender melhor o sucesso das teorias de Ruskin, digamos que ele era o homem certo, no lugar certo, na hora certa.

Ele era o homem certo por uma série de circunstâncias. Primeiramente, Ruskin possuía um conhecimento profundo dos problemas técnicos e históricos da pintura. Além de ser um excelente e experimentado desenhista - a ponto de defender-se no prefácio de *Pintores Modernos* esclarecendo que aquelas não são as vãs teorizações de alguém que nada entende do fazer artístico mas as conclusões de um homem que praticou a vida inteira o ofício da Arte⁸ - Ruskin havia se dedicado ao estudo da História da Arte, de modo um tanto deficiente quanto ao método mas com uma invejável acuidade de visão e uma profunda sensibilidade. Se não bastasse isso, Ruskin foi um grande escritor e mesmo hoje é um prazer ler as suas considerações sobre a Arte, escritas de forma tão convincente e pontuadas de brilhantes passagens de descrição, vivas metáforas e uma capacidade impressionante de fulminar a oposição com humor e exercícios de retórica que enganam pela sua aparência de ingenuidade.

Ruskin também estava no lugar certo porque a sua

visão eminentemente moral, romântica e anti-clássica da Arte encontrou o seu público ideal nas classes médias inglesas, que viam com desconfiança todo o resto da Europa e principalmente a tradição pós-renascentista indelevelmente associada ao Catolicismo. Como eles, Ruskin era produto daquela estranha combinação entre puritanismo e senso comercial que constitui uma parte importante do caráter anglo-saxônico. O pai de Ruskin havia sido comerciante de bebidas, sócio e representante inglês de Pedro Domecq; sua mãe era severa e religiosa, proibindo o pequeno John de possuir um brinquedo sequer.⁹ A sua visão estética, como a de toda a sociedade que a assimilou, dependia de uma conjunção de valores morais e sociais extremamente pessoal e definitivamente incompatível com a tradição pós-renascentista, principalmente no que diz respeito ao luxo perdulário, permissivo e sensual do período barroco.

Finalmente, podemos dizer que Ruskin escreveu na hora certa porque aquele grande público burguês - e principalmente o inglês, pelas razões acima mencionadas - continuava a aguardar uma orientação quanto aos seus padrões estéticos. Mais do que qualquer outro indivíduo, Ruskin contribuiu para a definição teórica da nova linguagem visual que deveria surgir do século XIX. Todos os outros pensadores da época acabaram escrevendo dentro dos parâmetros por ele estabelecidos, mesmo aqueles que esbarraram nas suas idéias em segunda ou

terceira mão, destiladas por outros autores. Assim, podemos apontar a primeira parte do primeiro volume de *Pintores Modernos* (1843) como o mais importante ponto de partida para um sistema estético do século XIX, imbuindo uma unidade histórica aos esforços aparentemente tão díspares que marcaram o período.

Não cabe aqui analisarmos a obra de Ruskin e nem suas teorias estéticas, o que levaria muitos volumes e fugiria ao escopo do trabalho. Torna-se essencial, porém, realçar alguns aspectos cruciais à compreensão da sua influência sobre os grandes movimentos artísticos do século XIX. Um dos elementos básicos na concepção estética de Ruskin é o compromisso com a verdade das aparências naturais. Ruskin queria que as coisas fossem pintadas como são na verdade e foi esse traço que o atraiu inicialmente à pintura de Turner, pela sua revolucionária forma de representar a luz. É preciso entender, como explica o próprio Ruskin, que a verdade da representação nada tem a ver com a representação realista. Ruskin não defendia a reprodução apenas descritiva ou topográfica mas queria que as formas e as cores correspondessem realmente aos fatos da visão, sem a interferência das convenções de unidade e composição advindas da tradição acadêmica. É claro que Ruskin não teve acesso às informações sobre a psicologia da percepção que mencionamos no capítulo anterior; o seu conceito da verdade está muito mais

ligado a uma compreensão intuitiva da validade moral de uma representação. A ambição maior de ser fiel aos fatos da visão era de representar a Natureza em todo o seu vigor e a sua pureza. A Natureza, como expressão perfeita da forma divina, corresponde assim a uma concepção neo-platônica do belo, diferenciada do simulacro que seria a sua representação de maneira artificial. É também dessa compreensão de uma ordem natural na qual o homem se insere de forma moral que mais tarde ¹⁰ surgiram as propostas de Ruskin sobre a dignidade do trabalho artesanal e a obrigação do objeto de refletir o bem-estar do seu criador, o que desaguarda diretamente no pensamento do movimento *Arts and Crafts*. O importante é lembrar que o berço do pensamento ruskiniano encontra-se nos movimentos arcaizantes e medievalistas que consolidaram-se numa espécie de causa nacional na Inglaterra nas primeiras décadas do século. Ruskin ajudou, inclusive, a fundar em 1848 a Arundel Society, cuja missão era difundir o conhecimento da arte pré-renascentista e que contava também com a participação como sócio fundador do Príncipe Albert, grande colecionador de obras medievais.¹¹

Foi da pátria do mesmo Príncipe Albert que surgiu um outro movimento arcaizante que hoje é lembrado principalmente como precursor dos Pré-Rafaelitas¹². A Guilda de São Lucas, ou simplesmente os Nazarenos como ficaram conhecidos, foi fundada em Viena em 1809 sob a liderança do pintor Friedrich Overbeck. As suas raízes

estavam no "ambiente medieval" que o Romantismo havia gerado na Alemanha, a ponto do escritor Schlegel poder afirmar, "Vivemos na verdadeira Idade Média pois esta foi mal interpretada nos tempos passados"¹³. Em 1810, o grupo mudou-se para o Convento de San Isidro, um mosteiro abandonado perto de Roma, onde fundaram uma comunidade artística sob o patrocínio de um príncipe Massimo e o cônsul alemão Bartholdy. A sua intenção era de purificar a Arte, retomando a pintura medieval alemã e pré-renascentista italiana. Tomaram como modelos dos "três caminhos" na Arte: Rafael (Beleza), Miguel Ângelo (Imaginacao) e Dürer (Natureza). O seu pensamento voltava-se não tanto contra o primeiro momento do Renascimento, como indicam esses três nomes, mas contra os elementos barrocos e clássicos que se apossaram da tradição que hoje entendemos como pós-renascentista mas que, naquela época, ainda era aceita como um desenvolvimento ininterrupto do Renascimento. Na tentativa de captar a pureza de sentimento e a simplicidade de espírito que idealizavam, os jovens artistas submeteram-se a viver como eremitas. As suas obras refletem, principalmente no contexto da época, um frescor muito grande na execução e no colorido que viria a influenciar também a pintura de paisagens em toda a Europa central.¹⁴

Quando o pintor Ford Madox Brown foi a Roma por volta de 1845, para tratar da tuberculose de sua esposa, ele

procurou Overbeck e Cornelius para conhecer os famosos artistas.¹⁵ Nessa época, a influência alemã já era muito grande na pintura inglesa; William Dyce, por exemplo, já havia estado com os Nazarenos em 1826, adquirindo um interesse especial pela pintura de afrescos. Também crescia, em decorrência do fascínio pela arquitetura gótica e a literatura medievalista, o interesse inglês pela pintura pré-renascentista em geral. Além do príncipe consorte, outros colecionadores importantes também traziam obras da Itália e da Alemanha nessa época.¹⁶ Brown ficou impressionado com o trabalho dos Nazarenos e com a pintura pré-renascentista italiana. Nessa época, ele concebeu dois novos quadros - *Chaucer na Corte do Rei Eduardo III* e *Wycliffe Lendo a sua Tradução da Bíblia a John of Gaunt* - que marcam uma nova direção no seu trabalho e o início da pintura pré-rafaelita.¹⁷

Em 1848, quando a Irmandade pré-rafaelita foi fundada em Londres, Brown já tinha 27 anos. A diferença de idade em relação ao resto, a sua condição de viúvo e a sua situação de artista estabelecido, já um profissional ativo, afastou-o de participar diretamente do grupo original. No entanto, ele se prestou a ensinar o ofício da pintura ao jovem poeta Dante Gabriel Rossetti, que junto com John Everett Millais e William Holman Hunt, foi um dos principais integrantes da sociedade secreta que se propunha nada menos do que a criação de uma escola de pintura genuinamente inglesa, liberta das



Friedrich Overbeck

**José relatando os seus sonhos
(1845)**



Ford Madox Brown

**Wycliffe lendo a sua tradução
da Bíblia a John of Gaunt
(1847-48)**

convenções passadas e baseada na observação direta da Natureza.¹⁸ O mais surpreendente é que esse grupo de sete jovens, na faixa etária de vinte anos, conseguiu realizar tudo o que pretendia e bem mais, apesar do fato de que pelo menos três dos integrantes nunca haviam pintado um quadro quando o grupo se formou. O seu sucesso, como o da Bauhaus anos depois, atesta à força das idéias e da união de talentos no mundo das artes.

Antes de passarmos à análise das profundas transformações que os Pré-Rafaelitas efetuaram na concepção da forma, é preciso responder a uma acusação que, no Brasil especialmente, ainda paira no ar, a acusação de que os Pré-Rafaelitas não sabiam pintar. Essa interpretação dos fatos advém principalmente de uma falta de conhecimento das obras pré-rafaelitas e do preconceito injustificável com o qual toda a pintura da era vitoriana tem sido tratada desde o início do nosso século. Os pintores mais importantes na cristalização do Pré-Rafaelismo foram Madox Brown, Holman Hunt, Millais e Rossetti; torna-se portanto pertinente considerar de forma breve a obra desses quatro artistas. Madox Brown - aluno de Gregorius que, por sua vez, fora aluno de David - foi um pintor de grande capacidade e talento, solidamente inserido na melhor tradição pictórica da sua época.¹⁹ Irrepreensível do ponto de vista técnico, foram suas as inovações dentro do Pré-Rafaelismo de utilizar locais reconhecíveis para as

paisagens dos fundos dos seus quadros e de tratar a luz como existia em determinado momento e não de forma genérica.²⁰ A sua obra *Trabalho* (1852-65) não poderia deixar de constar de qualquer lista dos quinze ou vinte mais importantes quadros do século XIX. Da mesma forma, a obra de Holman Hunt é muito sólida do ponto de vista técnico. O artista foi aluno das escolas da *Royal Academy* onde assimilou bem o seu ofício. O seu quadro *Nossas Costas Inglesas* foi recebido por Ruskin como uma grande inovação na representação da cor pois,

mostrou pela primeira vez na História da Arte, o equilíbrio absolutamente fiel entre cor e sombra pelo qual a luz do sol pode ser transportada para uma escala na qual as harmonias possíveis com pigmentos materiais possam produzir as mesmas impressões sobre a mente causadas pela própria luz.²¹

De Millais, então, nem é preciso falar muito. Menino prodígio, ingressou nas escolas da *Royal Academy* aos onze anos, o aluno mais jovem da história dessa instituição, e foi eleito associado da Academia em 1853, aos 24 anos, chegando mais tarde até a posição de presidente da já ameaçada casa. À parte a aprovação oficial, qualquer exame das suas telas revelará que Millais foi um dos grandes talentos naturais da pintura europeia oitocentista.

Por outro lado, não podemos deixar de falar a verdade em relação a Rossetti e a verdade é que Rossetti possuía um domínio técnico bem menor. De início, a sua incapacidade era devida à simples falta de conhecimento que ele tentou remediar tomando aulas com Madox Brown.



William Holman Hunt

Nossas costas inglesas (1852)



Giovanni Paolo Lasinio

A embriaguez de Noé (gravura após
Benozzo Gozzoli) (ca. 1832)



John Everett Millais

O dilúvio (1849-50)

Porém, o seu espírito desejoso de liberdade e avesso à dura e metódica aprendizagem da pintura gerou uma indisciplina que o impediu de adquirir uma verdadeira proficiência técnica. Na sua defesa, devemos reparar que Rossetti era um criador extremamente inspirado, o tipo de artista que sempre busca novas formas de expressão e vence pela força das idéias as limitações impostas pela matéria. Por isso mesmo, ele nunca renegou a sua identidade como poeta, sendo um dos primeiros a empurrar até os limites de cada domínio a identificação romântica da poesia com a pintura. Também em sua defesa devemos reconhecer que Rossetti adquiriu uma certa fluência como artista plástico, através de muitos anos de trabalho dedicado, que manifesta-se por volta de 1870 em obras pelo menos tão bem resolvidas quanto as de alguns pintores que no nosso século foram considerados mestres do ofício. Na análise final, porém, não podemos atribuir-lhe um conceito mais alto do que o de pintor razoável, pelo menos do ponto de vista técnico. O que impressiona é a extensão da influência que esse pintor mediano conseguiu exercer sobre colegas, alunos e seguidores muito mais proficientes do que ele puramente pela força das suas idéias e da sua personalidade. Se é a Rossetti que devemos o equivocado estereótipo do pintor pré-rafaelita que não sabe pintar, também é a ele, como veremos, que devemos boa parte da inspiração para movimentos posteriores como o *Arts and*

Crafts e até o Simbolismo. Como outro pintor/poeta inglês um tanto deficiente do ponto de vista da técnica pictórica, o Blake que ele admirava, Rossetti demonstrou que as idéias às vezes são tão fortes que conseguem sobreviver à insuficiência da sua própria expressão. Enfim, seria injusto denegrir os Pré-Rafaelitas com base na sua capacidade técnica como pintores. Colocando de um lado Rossetti e do outro Madox Brown, Holman Hunt, Millais, John Brett, William Dyce, Henry Wallis, Edward Burne-Jones e tantos outros pintores de indiscutível valor que se ligaram ao movimento, logo vemos que a balança pesa bem mais a seu favor.

Não foi apenas através de Madox Brown que os outros Pré-Rafaelitas sentiram a influência da arte pré-renascentista. Pelo menos Holman Hunt já havia lido *Pintores Modernos* antes de iniciarem a Irmandade e tinha se tornado partidário das suas opiniões²². Quando os três (Hunt, Millais, Rossetti) se juntaram, então, para estudar as gravuras feitas pelo *conservatore* Giovanni Paolo Lasinio a partir dos afrescos atribuídos a Orcagna, Giotto e Benozzo Gozzoli no Campo Santo em Pisa e publicados em forma de livro na década de 1830, eles ficaram muito impressionados com a força e a vivacidade dessas imagens.²³ Ruskin havia chamado a atenção das pessoas para a beleza dessas pinturas que ele havia visto *in loco* mas devemos lembrar que a transmissão de informações visuais precisa, especialmente em cores, ainda era limitada nessa época.

Já havia processos litográficos desde o começo do século e a própria cromolitografia aparece assim denominada por volta de 1837. No entanto, a sua difusão ainda não havia atingido as proporções às quais chegaria após a metade do século. Portanto, as reproduções que chegaram às mãos daqueles três jovens eram gravuras de linha em preto e branco e não uma imagem fiel das pinturas originais. Nessas circunstâncias, as qualidades formais que eles tanto admiraram em Benozzo Gozzoli - o recuo abrupto, a pouca profundidade, a angularidade e a decisão no traço - não correspondiam necessariamente à verdadeira natureza das pinturas em questão. Mesmo assim, essas reproduções tornaram-se um "ponto de cristalização" para os ideais estéticos até então um tanto vagos dos jovens artistas.²⁴

Foi, então, num espírito de desvencilhar-se da artificialidade da pintura acadêmica convencional que os Pré-Rafaelitas resolveram abordar a Natureza de forma direta, empregando novas técnicas e uma proposital ingenuidade estilística que é o produto do arcaísmo que admiravam. Entre os novos procedimentos, e em confronto direto com os preceitos de Sir Joshua Reynolds, os Pré-Rafaelitas ousaram pintar diretamente da Natureza e à luz do sol, pintando paisagens *in situ* e na versão definitiva, não apenas como estudo. Para garantir a luminosidade que marca muitos quadros pré-rafaelitas, eles empregaram a técnica de pintar as cores em camadas

finas de pigmento sobre um fundo branco molhado, o que gera uma translucidez que se assemelha ao efeito da luz quando passa por um vitral. Essa técnica havia sido desenvolvida por William Muirhead na década de 1820 para realçar as cores.²⁵ Madox Brown utilizou-a no seu *Wycliffe*²⁶ e os outros Pré-Rafaelitas estiveram entre os primeiros a empregá-la de forma sistemática, visando uma nova escala cromática mais pura, mais emotiva, mais sensível e mais rica. A nova gama de cores bem mais vivas e o procedimento de escolher a paleta de acordo com a realidade das cores locais ou para suscitar uma determinada resposta emotiva suplantou a tradicional convenção de compor um quadro em tonalidades complementares, implementando um padrão que persistiria ao longo do século XIX e ainda no nosso século.²⁷

Além da imensa potencialização da escala cromática, os Pré-Rafaelitas assumiram outras inovações como a distribuição mais uniforme dos incidentes visuais sobre a superfície pictórica. Eles cultivavam a atenção ao detalhe e a plena elaboração de todas as partes da composição, no sentido de combater aquele artifício da pintura acadêmica que consistia em borrar, escurecer ou modelar menos os cantos do quadro e aquelas partes consideradas secundárias à ação principal.²⁸ Dessa preocupação que a representação pictórica refletisse a verdade do campo de visão nasceu a obsessão dos Pré-Rafaelitas pela precisão histórica dos detalhes que levava-os a museus e bibliotecas para pesquisar a forma

de uma cadeira medieval ou a cor de um vestido bretão.

Da preocupação com o detalhe nasce uma outra faceta menos explorada das obras pré-rafaelitas que nos interessa especialmente no sentido de estudar a sua influência sobre a concepção do objeto. A pintura pré-rafaelita é muita densa do ponto de vista material, calcada numa veracidade quase palpável das formas e das texturas. Essa riqueza de detalhes é um motivo constante no Pré-Rafaelismo que seria depois explorado na transição ao *Arts and Crafts*. Na verdade, essa pintura tende não só a ser altamente material e tátil, mas é também tectônica e até arquitectônica do ponto de vista da composição. Foi nesses termos que Madox Brown descreveu a sua pintura por volta de 1845, enquanto ocupava-se com a submissão de estudos para afrescos ao concurso para a decoração do novo Parlamento. Esse concurso mobilizou de forma extraordinária o mundo artístico britânico durante toda a década de 1840. Na discussão sobre as qualidades que deveriam possuir os afrescos a serem premiados, surgiu o emprego inovador da palavra *architectonic* - advindo das teorias artísticas alemãs - que, em contraposição ao adjetivo mais comum *architectural*, "definia a existência formal de uma pintura em termos de um espaço coerente e de volume", referindo-se a uma determinada organização interna das formas contrastada ao seu teor narrativo ou simbólico.²⁹ Assim, era considerado que a pintura mural deveria

refletir um aspecto arquitetônico, ou seja, que ela fosse composta de forma construtiva. À parte as evidentes implicações desse tipo de pensamento para a pintura moderna, veremos adiante a importância da materialização construtiva da forma pictórica na pintura simbolista e na vigorosa produção gráfica do final do século XIX.

Descrever uma composição pictórica como arquitetônica traz à mente a idéia de elementos verticais e horizontais plantados numa base firme, o que não poderia ser mais distante da pintura de Turner. Pois é exatamente esta organização que encontramos ao examinar o *Wycliffe* (1848) de Madox Brown. O quadro inteiro, incluindo não apenas a tela como também a moldura, tende a uma harmonia estável que é repetida de forma óbvia na torre da igreja que aparece em segundo plano. Da base sólida constituída pelo amplo primeiro plano, as figuras se sucedem de forma piramidal, com o rosto de Wycliffe posicionado ao vertice. A forte presença da linha do horizonte ao fundo se repete no guarda-corpo que, juntos, acrescentam uma estabilidade que impede as figuras de assumir aquela assustadora verticalidade presente em certos quadros maneiristas.

Não é apenas na obra de Madox Brown que essa composição arquitetônica se manifesta. Em Holman Hunt, encontramos o mesmo sistema num quadro como *Uma Família Britânica Convertida Escondendo um Missionário Cristão da Perseguição dos Druidas* (1850). A forte oposição de

linhas verticais e horizontais mais uma vez firmemente sedimentadas na riqueza do primeiro plano - que nessa pintura serve quase que exclusivamente de elemento de enquadramento - dá à composição uma estrutura que poderia muito bem ser chamada de arquitetônica. Podemos ainda estender essa visão arquitetônica da composição a Millais, principalmente numa obra como *Cristo na Casa dos seus Pais* (1849). Aqui a mesma solidez compositiva e a mesma densidade na representação de detalhes combinam-se de forma habilidosa com um simbolismo bastante evidente.

Mas o que representam a solidez da composição e a palpabilidade dos detalhes em relação ao problema mais geral da concepção da forma? Se a subordinação da linha à cor em Turner e em muitos outros Românticos representou uma tentativa de privilegiar o elemento ótico da percepção, a retomada da linha no caso dos Pré-Rafaelitas aponta um movimento oposto. Há, sem sombra de dúvida, uma restauração do poder figurativo da linha no primeiro momento pré-rafaelita que se evidencia claramente em *Isabella* (1849). *Isabella* foi o primeiro quadro pré-rafaelita de Millais e pode ser visto como um manifesto dos princípios essenciais do grupo. Além das cores vivas, da luminosidade, da riqueza de detalhes e da solidez da composição, *Isabella* revela um emprego da linha de contorno absolutamente em desacordo com as convenções da pintura dos quatro séculos anteriores e, o

que é mais significativo, extremamente diferenciado das obras de Millais que antecedem esta data. A presença desse elemento linear enche o quadro de uma limpeza e um vigor que contribuíram de modo decisivo ao seu sucesso na exposição da *Royal Academy* de 1849. Millais conseguiu, de forma genial, um delicado equilíbrio entre os elementos tátil e ótico que compõem a visão, conciliando assim as exigências divergentes da percepção e da representação.

O elemento tátil, linear, que nesse momento vem à luz na pintura, está inserido em todo o contexto do Romantismo. Se buscarmos as suas raízes, encontraremos precedentes na grande voga das xilogravuras na década de 1840, que resultou do desenvolvimento da prensa movida a vapor.³⁰ No século XVIII, descobriremos a sua presença nos desenhos arquitetônicos executados por Piranesi ou mesmo Turner. Outro amante do desenho e da Arquitetura que criou desenhos nesse gênero foi o próprio Ruskin. Não devemos esquecer, aliás, que este último era também geólogo amador, o que explica a sua apreciação de certas obras pelo crivo da exatidão na representação de detalhes geológicos, acrescentando um aspecto literalmente tectônico às nossas considerações sobre a materialidade da forma. O Romantismo, portanto, já contava com um elemento linear da mesma maneira como já possuía uma gama de cores ampliada e uma compreensão das estruturas arquitetônicas. Foi na combinação desses três elementos de forma bem particular que o Pré-

Rafaelismo conseguiu executar aquilo que permaneceu além do alcance dos outros Românticos: a criação de uma nova linguagem pictórica adequada à sociedade industrial. É irônico que logo os Pré-Rafaelitas - com toda a sua carga anti-industrial - tenham conseguido realizar esse feito mas a História, como sabemos, é muitas vezes irônica. Simplificando esses três elementos ao nível mais esquemático, torna-se fácil deduzir que na combinação de linhas fortes, cores vivas e uma solidez compositiva temos a base da visão gráfica que vai dominar o final do século com o *Art Nouveau*. É um pouco mais complicado entender a relação entre esses elementos e a concepção posterior do objeto, principalmente do objeto utilitário, mas se entendermos o movimento *Arts and Crafts* como um desdobramento do Pré-Rafaelismo, essa tarefa fica mais simples.

Notas

- 1 Naylor, p. 12
- 2 Hilton, p. 55
- 3 Lucie-Smith, p. 47-59
- 4 Heskett, p. 27-28
- 5 Loyer, p. 65-67
- 6 Aliás, se consideramos que no início do século XIX nem o Barroco nem o Maneirismo tinham sido articulados como conceitos autônomos na História da Arte, fica mais fácil entender o próprio Neoclássico como um movimento romântico, em oposição a uma única tradição renascentista que se estende do século XV ao século XVIII. Essa idéia está implícita na designação "Classicismo romântico" utilizado por H.R. Hitchcock em relação ao Neoclássico. Na Pintura, uma tal designação teria uma certa utilidade ao discutir a fase transicional representada por David e Ingres.
- 7 A litografia foi descoberta em 1798 e a cromolitografia aperfeiçoada em 1837.
- 8 vd. Ruskin (1843)
- 9 Evans, p. 21-22
- 10 Ruskin elaborou essas teorias em 1851 em *Pedras de Veneza*.
- 11 Hilton, p. 23
- 12 Sigo Mário Pedrosa no uso de pré-rafaelita invés de pré-rafaelista. Parece-me que essa forma traduz melhor o inglês original além de assemelhar-se à forma francesa que permite a combinação do adjetivo *pré-raphaélite* com o substantivo *Pré-Raphaelisme*. Este trabalho utilizará, então, os vocábulos pré-rafaelita e Pré-Rafaelismo, por considerar que o emprego de Pré-Rafaelitismo, apesar de mais próximo do original, cairia na cacofonia.
- 13 Brion, p. 89-90
- 14 *Ibid.*, p. 90-93
- 15 Watkinson, p. 25-26

- 16 Hilton, p. 21-23
- 17 Watkinson, p. 26-27
- 18 *Ibid.*, p. 50-51
- 19 Hilton, p. 18-19
- 20 Watkinson, p. 16
- 21 Hilton, p. 136
- 22 Watkinson, p. 39
- 23 Hilton, p. 23-24, 31
- 24 *Ibid.*, p. 31
- 25 *Ibid.*, p. 56
- 26 Watkinson, p. 79
- 27 *Ibid.*, p. 129
- 28 Hilton, p. 57
- 29 Watkinson, p. 15-16
- 30 *Ibid.*, p. 33

Capítulo 3 - A Materialização da Forma Visual

Eu quase desejo que eu não
tivesse nascido com um senso de
beleza e romance nesta época
maldita.

William Morris

Foi tarefa do grande movimento de resgate das artes aplicadas que veio a ser conhecido como *Arts and Crafts* dar continuidade nos planos filosófico e social a essa afirmação da materialidade que iniciou-se na pintura pré-raphaellita. O desejo de traduzir em termos utilitários anseios estéticos que primeiro tomaram forma na pintura é, como pretende sustentar este trabalho, o elemento essencial para a compreensão da psicologia por trás do surgimento do Desenho Industrial no século XIX. No entanto, como veremos adiante, seria enganoso entender o movimento *Arts and Crafts* como a única - ou mesmo a principal - fonte histórica da prática do Desenho Industrial no nosso século. Na verdade, a importância do *Arts and Crafts* reside mais nas suas idéias e na cristalização de uma maneira de pensar e conceber a forma do que na produção material dos artistas ou artesãos que se ligaram ao movimento ao longo da segunda metade do século XIX. Portanto, não nos ocuparemos aqui com a repetição de fatos amplamente divulgados pertinentes à história do movimento ou à descrição das obras nele incluídas. O esforço deste capítulo será no sentido de definir as fontes psicológicas e sociais por trás da estetização dos

objetos utilitários, que entendemos como produto de uma crescente atribuição de valores óticos a elementos eminentemente táteis. Essas fontes serão discutidas aqui em três contextos: primeiramente, em relação às pretensões artísticas pessoais de William Morris e alguns outros artistas ligados ao Pré-Rafaelismo; em segundo lugar, como reflexo de mudanças na relação entre produtor cultural e mercado consumidor de obras artísticas; e, por último mas não menos importante, em termos do problema cada vez mais urgente nessa época da distribuição de bens de consumo a uma parcela maior da população. Veremos, em todas essas fontes, um desejo comum de suprir pela posse material um senso de insegurança que advém, por sua vez, da perda da relação tátil primária característica do sistema produtivo pré-industrial.

Quando William Morris e Edward Burne-Jones - ambos alunos da Exeter College em Oxford e candidatos ao clero - se juntaram a um grupo de outros colegas para formar uma "Irmandade", eles eram apenas dois jovens em torno dos vinte anos, apaixonados pela poesia romântica, pelo espírito gótico então vigente e pelos escritos de Ruskin. Eles pouco entendiam de Arte e menos ainda de pintura pré-renascentista. Quando descobriram os Pré-Rafaelitas, tudo isso mudou. Morris resolveu virar arquiteto, conseguindo uma colocação no escritório de George Edmund Street, um dos mais importantes nomes do

Gothic Revival, e Burne-Jones foi procurar Rossetti a fim de tornar-se pintor. A relação entre os dois jovens e Rossetti, apenas alguns anos mais velho e já consagrado como artista, logo imbuu-se da admiração e da emulação características de discípulos perante o seu mestre.¹ Em torno da carismática personalidade de Rossetti, cristalizou-se um pequeno grupo de artistas que - compartilhando além da arte, a amizade, a boemia e o romantismo - deu continuidade ao projeto pré-rafaelita através de novas ligações pessoais que vieram a substituir as antigas, gradativamente enfraquecidas a partir dos últimos anos da década de 1850.

Foi dentro do contexto imediato do Pré-Rafaelismo, então, que tanto Morris quanto Burne-Jones adquiriram a sua formação estética, ideológica e, no caso do primeiro, até mesmo sentimental. Rossetti e Burne-Jones foram os primeiros a conhecer Jane Burden em 1858. O encontro ocorreu na platéia de um teatro em Oxford, os dois artistas convencendo a moça a servir-lhes de modelo. A influência dessa misteriosa figura na vida e na arte de Rossetti é notória; o seu rosto inspirou o tipo da beleza feminina que consagrou o pintor após a década de 1870. Foi Morris, porém, quem primeiro apaixonou-se, aparentemente escrevendo numa tela, "Não posso te pintar mas te amo", enquanto ela posava para ele. Os dois se casaram em 1859.² Esse não foi o único casamento; num gesto que certamente não será atribuído à coincidência pelos leitores adeptos da psicanálise,

Rossetti e Burne-Jones também selaram antigos compromissos afetivos no ano seguinte.

A primeira vez que Morris voltou as suas atenções aos problemas da fabricação de mobiliário foi, de forma singela, quando mudou-se em 1856 com Burne-Jones para a residência londrina que Rossetti e Walter Howell Deverell haviam ocupado anos antes. Nessa ocasião, ele assumiu a incumbência despretensiosa de projetar alguns móveis dignos do uso pessoal de dois jovens artistas. Cadeiras e mesas em estilo medieval projetadas por Morris e pintadas por Rossetti e Burne-Jones constituíram a primeira produção concreta do ainda embrionário movimento que marcaria de modo tão profundo o pensamento posterior no campo das artes aplicadas³. De forma análoga, a sua união com Jane Burden marcou uma nova oportunidade de criação nesse campo, também condicionada pela necessidade imediata de equipar o próprio lar. Esse casamento impõe-se como um marco essencial na vida de Morris. Conforme sugere a declaração de amor a ele atribuída e acima citada, Morris já estava consciente do fato que o seu futuro artístico não estava ligado à pintura. O seu quadro *La Belle Iseult* (1858)⁴ já indica uma sensibilidade muito grande para as padronagens têxteis, ao mesmo tempo em que trai uma total falta de domínio dos princípios básicos da representação pictórica. Talvez Morris, como Rossetti, tivesse adquirido uma proficiência maior com o tempo e o



William Morris
La belle Iseult (1858)



William Morris
sala no estilo Arts and Crafts

trabalho mas ele resolveu enveredar por um caminho diferente. Frustrado com a arquitetura e a pintura, Morris via com olhos cada vez mais simpáticos a perspectiva de dedicar as suas energias criativas às artes aplicadas.⁵ Uma interpretação muito interessante sugere que o seu casamento teria influido nessa decisão por razões ainda mais profundas e menos transparentes do que a necessidade objetiva de montar uma casa. Afinal, temos que reconhecer que Morris poderia ter comprado ou encomendado os seus móveis de qualquer uma das diversas firmas estabelecidas nesse ramo. De acordo com essa interpretação, Morris teria buscado criar o seu "Palácio da Arte" - apelido atribuído à *Red House* - como uma forma de fugir à condenação social inevitável que acompanhou o seu casamento. Jane Burden era uma moça de origem social bastante inferior à dele e consta que os pais de Morris sequer foram ao casamento. Assim, sugere Timothy Hilton, o ambiente artístico total imaginado por Morris para servir de lar se constituiu também numa espécie de refúgio contra os preconceitos da alta burguesia vitoriana.⁶

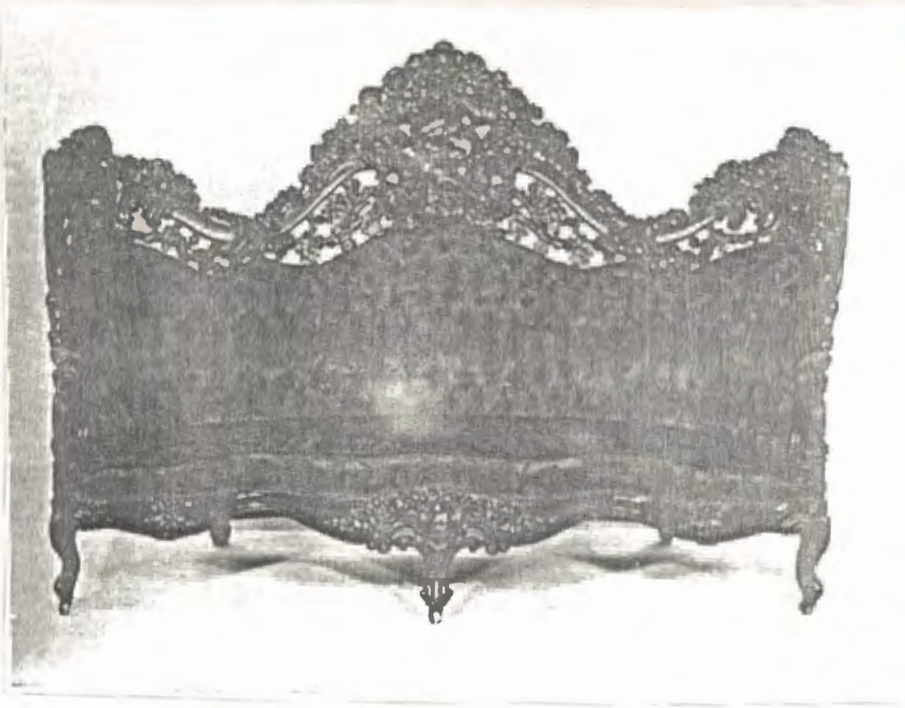
A importância do esforço de construir e equipar a *Red House* - que juntou Morris a Phillip Webb - à formação em 1861 da famosa empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co. Já é notória. Menos conhecidos são os acontecimentos dentro do movimento pré-raphaelita que antecederam esse esforço, colocando os alicerces para a revolução estética encabeçada pelo grupo de Morris. A figura

menos conhecida e, entretanto, catalizadora desses acontecimentos é a de Thomas Seddon, pintor e *designer* ligado aos Pré-Rafaelitas que faleceu em 1857 aos 35 anos. Seddon começou a vida profissional aos dezesseis anos, criando projetos de móveis para a empresa do pai. Estudou um ano na *Ecole des Arts Décoratifs* de Paris e voltou a Londres onde continuou trabalhando com o pai, além de dedicar-se cada vez mais ao estudo das artes decorativas e do desenho. Seddon tomou a iniciativa de ensinar desenho e princípios de configuração formal aos artesãos da firma e tornou-se, ao mesmo tempo, amigo de vários artistas ligados ao Pré-Rafaelismo, notavelmente Madox Brown e Holman Hunt. Aos poucos, Seddon foi se interessando pela pintura e, em 1851, ele passou a trabalhar para a firma do pai apenas como consultor, dedicando o resto do seu tempo ao novo ofício. Após uma bem sucedida exposição particular em 1856, Seddon viajou uma segunda vez ao Oriente Médio para pintar; lá teve disenteria e morreu.⁷ Após a morte prematura de Seddon, Madox Brown se empenhou em realizar a proposta, cultivada pelo amigo em vida, de fazer uma grande exposição independente com vários artistas, como uma espécie de concorrência à exposição anual da *Royal Academy*. As exposições finalmente realizadas em 1857 e 1858, na Inglaterra e nos Estados Unidos, foram um enorme sucesso, gerando boas vendas e recebendo muita atenção da imprensa e do público. A coesão conquistada

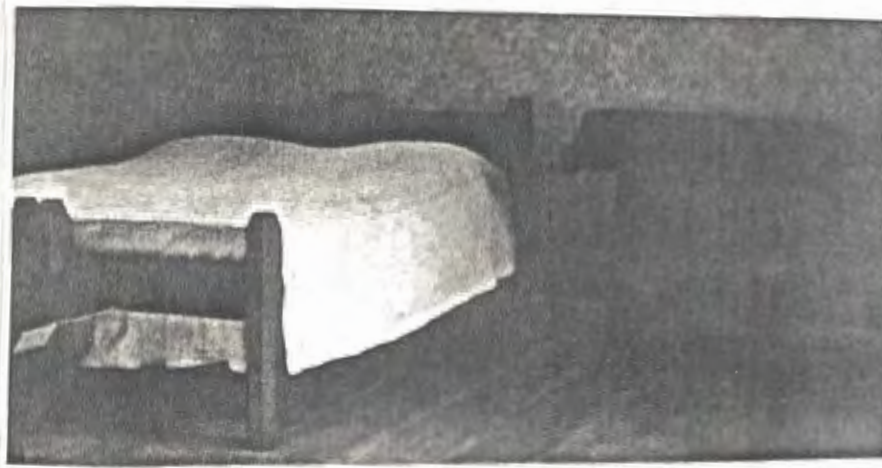
em torno dessas exposições levou à formação de uma sociedade artística chamada de *Hogarth Club*, reunindo nos seus quadros artistas, arquitetos, críticos, amigos e colecionadores (e até Delacroix dentre sete membros honorários). Após a primeira exposição em 1859, a sociedade conseguiu sobreviver apenas três anos; no entanto, foi no âmbito das suas reuniões que iniciaram-se as grandes discussões pré-rafaelitas em relação às artes aplicadas.⁸

As exposições do *Hogarth Club* já haviam incluído desenhos para vitrais mas quando surgiu a proposta de expor móveis junto com pinturas e esculturas como uma arte de igual importância, o debate ocasionado foi tão intenso que contribuiu à dissolução da sociedade.⁹ Surgiu de todo esse processo, como precursor e colaborador dos esforços de Morris, aquele que havia sido o primeiro pintor pré-rafaelita, Ford Madox Brown. Anos mais tarde, A.H. Mackmurdo referiu-se a Madox Brown como uma importante influência na criação da firma de Morris: "... é certo que o grupo não teria sido robusto do ponto de vista artístico e prático sem a sua experiência e a sua força".¹⁰ De fato, Madox Brown já tinha alguma experiência nas artes aplicadas antes de se juntar a Morris como um dos sete sócios originais da famosa empresa. Como pintor, ele costumava projetar roupas, móveis e outros acessórios que eram utilizados como modelos para os seus quadros; também em decorrência do trabalho pictórico, ele criava molduras para os seus

quadros. Mais importante, a partir de 1857 ele criou projetos para móveis a serem realmente produzidos para uso e foram esses projetos que provocaram tantas discussões no *Hogarth Club*. Alguns desses móveis chegaram a ser produzidos pela firma de Morris; são extremamente singelos, refletindo a intenção de Madox Brown de criar móveis baratos e sólidos, adequados aos artesãos que freqüentavam os seus cursos na *Working Men's College* e que constituam a população ideal imaginada pelos pensadores do *Arts and Crafts*¹¹. Os móveis fortes e simples de Madox Brown conformam ao ideal estabelecido por Ruskin em *Pedras de Veneza*, principalmente no capítulo "Sobre a Natureza do Gótico"¹², e representam mais um ponto de união entre o Pré-Rafaelismo e o *Arts and Crafts*. A sua sociedade na firma de Morris, onde criou desenhos para vitrais, reforça ainda mais o argumento que aponta uma continuidade entre esses dois movimentos. Existe um fortíssimo paralelo entre a linguagem pictórica estabelecida pelos Pré-Rafaelitas - que discutimos no capítulo anterior - e a linguagem decorativa que surge na produção da firma de Morris desde a década de 1860. Em relação aos seus vitrais, por exemplo, um folheto impresso pela própria firma ressalta a importância da definição das linhas de contorno e da translucidez da cor, resultando num tratamento "mais de desenho do que de pintura", para a obtenção dos efeitos característicos



sofá no estilo do Rococo Revival (ca. 1856)
manufaturado por John Henry Belter (EUA)



Ford Madox Brown
móveis fabricados pela Morris, Marshall,
Faulkner & Co. (década de 1860)

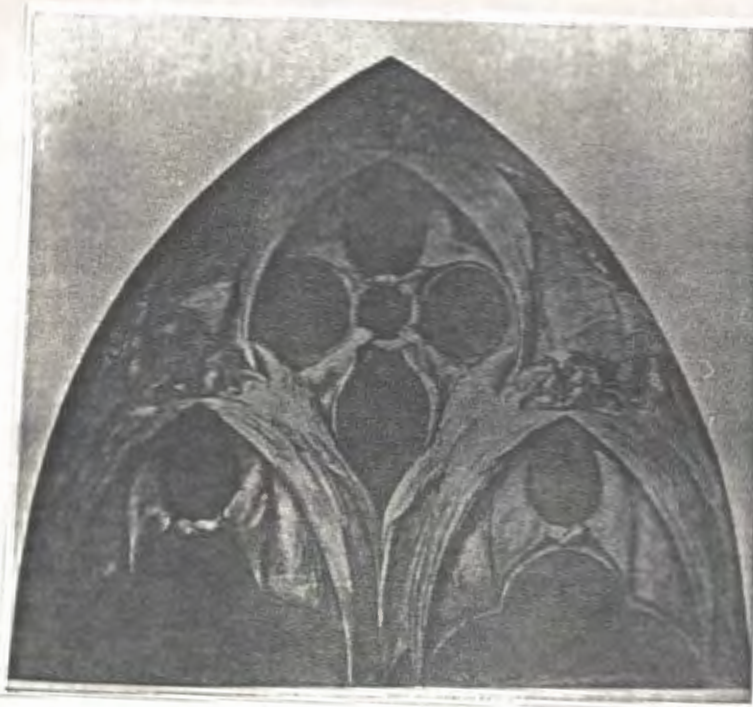
que o público consumidor associava ao estilo Morris.¹³ Como vimos no caso do próprio Morris, as pesquisas pré-raphaellitas são o berço do *Arts and Crafts*, tanto quanto Ruskin é a fonte teórica de ambos.

Que vontade, então, é essa que moveu esses artistas a buscar nas artes decorativas uma nova forma de expressão? Para artistas como Morris, Rossetti e Madox Brown, esse caminho representava a possibilidade de realização pessoal e profissional no sentido de cercar-se de objetos agradáveis do ponto de vista estético. No caso de Rossetti, especialmente, a criação de um universo estético total tornou-se uma preocupação quase obsessiva que prefigura, como veremos depois, o surgimento do Movimento Esteticista no final do século. Seria enganoso, porém, atribuir o crescente interesse pelas artes decorativas aos caprichos ou até à criatividade de alguns artistas ou de um único movimento. Na verdade, podemos constatar que o aumento quantitativo da preocupação com os móveis, a decoração e a valorização estética dos objetos utilitários é um fenômeno geral do século XIX que tem suas raízes nos processos sociais e produtivos ligados à industrialização. Morris e seus colegas apenas souberam captar os anseios do seu tempo. Com o crescimento da burguesia, proveniente da enorme expansão comercial e industrial ocorrida entre 1750 e 1850, aumentou de forma significativa o mercado para uma produção que, além de utilitária, possuísse também um valor estético. Esse

novo mercado está por trás do *Rococo Revival* que aflorou na Inglaterra por volta de 1820, sob o reinado de George IV, e um pouco mais tarde nos Estados Unidos. O ressurgimento desse estilo está intimamente relacionado ao anseio da nova burguesia por uma superfluidez material sugestiva do luxo, que servisse como uma espécie de garantia psicológica e fonte de segurança emotiva. Sobre o *Rococo Revival*, sabemos que:

Esse estilo, apesar de ter aparecido pelo menos uma década antes da Rainha Vitória chegar ao trono, claramente satisfazia algo profundamente enraizado na consciência vitoriana. Ele sugeria um tipo de abundância suculenta que tranquilizava as pessoas da época. Apesar de toda a abundância de bens materiais gerada pelas novas máquinas, os vitorianos sentiam-se muitas vezes ameaçados pelo mundo que os cercava. Na Inglaterra, não haviam as salvaguardas econômicas que a sociedade oferece hoje em dia; como demonstram os romances de Dickens, era muito fácil tomar da prosperidade à ruína. 14

Em termos produtivos, a ascensão da burguesia também criou novas possibilidades simplesmente pela expansão do mercado consumidor. Enquanto antes do século XVIII existia apenas uma aristocracia de tamanho e poder econômico estáveis para consumir qualquer produção além daquela que fosse puramente utilitária, o enriquecimento de uma nova classe ao longo da Revolução Industrial representou um aumento geométrico não só na capacidade de produzir mas também, logicamente, na de consumir. Novas riquezas foram criadas, de fato, pela tradução de matéria prima e mão-de-obra em capital por um processo produtivo e comercial que, como define E.J. Hobsbawm,



John Everett Millais
Motivo para um vitral
gótico (1853)



Ford Madox Brown
A pesca milagrosa (vitral)

passa a "não mais depender da demanda existente, criando a sua própria demanda"¹⁵. Dentro desse contexto, podemos entender melhor "o reinado do tapeceiro", ou *tapissier*, apontado por Siegfried Giedion como um marco fundamental do gosto decorativo do século XIX. Giedion sugere que a partir do Império napoleônico, foi função do estofador acabar com a "Insipidez da era Industrial" pelo embelezamento dos interiores e dos móveis com tecidos.¹⁶ Seja isso como for, o emprego abundante dos têxteis nos interiores do século XIX não poderia ser dissociado da fartura na oferta de produtos, por uma indústria têxtil que produzia além da capacidade normal de consumo do mercado.

Assim como no caso da pintura, o surgimento desse novo mercado consumidor acarretou o redimensionamento dos parâmetros estéticos. Não havia, evidentemente, um estilo natural ou inerente aos novos processos produtivos e cabia à própria sociedade eleger padrões de gosto adequados à sua nova situação. Na produção de objetos de uso, a necessidade de acrescentar valores estéticos ao aspecto utilitário básico advém principalmente da possibilidade social e econômica de fazê-lo. A partir do momento que passa a existir um mercado para a valorização estética do objeto utilitário, essa valorização tende a ocorrer. Na verdade, esse tipo de preocupação sempre existiu dentro da produção artesanal dirigida às elites tradicionais.

Sua expansão durante o século XIX coincide com a sua aplicação aos princípios produtivos próprios da sociedade industrial. Como vimos em relação à pintura, as pesquisas do século XIX em termos das artes decorativas também fazem parte da busca por uma nova linguagem visual, adequada à época Industrial. Ainda em paralelo à pintura, o mercado a ser atendido - constituído essencialmente pela burguesia - era um mercado cujo gosto estava em formação. Lembrando a descrição de Wilkie Collins do comprador de pinturas citada anteriormente, podemos entender esse mercado como sendo composto de compradores independentes, preocupados com o conforto, a qualidade e o preço e possuindo padrões estéticos muito pessoais.

Quando a firma de Morris entra em atividade no início da década de 1860, portanto, já encontra um público burguês abastado financeiramente e receptivo a um gosto formado essencialmente no âmbito do *Gothic Revival*. O estilo neo-gótico representa para esse público, como sabemos por Intermédio de Ruskin, a possibilidade de libertar-se das odiadas convenções estrangeiras - percebidas como fruto de uma sociedade corrupta e decadente - retomando com uma surpreendente e ingênua naturalidade uma tradição histórica nativa preterida há quase cinco séculos. Em paralelo a afirmação de Schlegel sobre o espírito medievalista na Alemanha, muitos ingleses conseguiram estabelecer uma continuidade moral e filosófica entre a Idade Média e o início do

século XIX, que dependeu de uma impressionante relativização coletiva do tempo histórico. Uma possível explicação para esse fenômeno resume-se na hipótese de que a aculturação clássica nunca tenha penetrado às camadas populares nesses países. Enquanto a nobreza havia experimentado e aceito completamente as contribuições culturais renascentistas desde o século XVI, a assimilação destas pela grande massa do povo permaneceu muito limitada. Assim, quando uma parte daquele imenso *tiers-état* conseguiu diferenciar-se do resto da massa em termos de poder econômico, essa nova burguesia trouxe ao foro cultural não as delicadezas comuns a uma classe aristocrática bastante internacionalizada, até mesmo pelo parentesco, mas os anseios seculares de uma consciência cultural que pouco havia se alterado desde o período medieval. Esse fenômeno de aculturação estratificada horizontalmente pode ser averiguado em relação à nossa experiência histórica no Brasil. A aculturação francesa tão particular de uma parte da elite brasileira - em particular, aquela cujas tradições culturais remontam à época anterior ao Estado Novo - mostrou-se extremamente frágil no período desde 1945, devido à sua pouca penetração no montante da população. As elites surgidas desde lá percorreram uma passagem desimpedida das tradições portuguesas, africanas e indígenas, moldadoras da identidade nacional, à influência americana mais

recente, sem necessidade alguma de recorrer à tradição francesa ao impor-se no plano sócio-cultural. Do mesmo modo, a burguesia que se solidificou em países como Inglaterra e Alemanha ao longo dos séculos XVIII e XIX como elite econômica enxergou nos padrões culturais da aristocracia uma tradição estranha, e até mesmo oposta, às suas tradições e aos seus valores regionais. Podemos enumerar esta também entre as fontes do nacionalismo crescente que eclodiu nas revoluções de 1848 e no redimensionamento posterior da carta da Europa.

Impõe-se, logo, como fonte intransponível do crescimento na produção de objetos utilitários acrescidos de uma carga estética a necessidade de aparelhar a residência burguesa abastada. Divorciados da antiga aristocracia pela falta de parâmetros sociais e culturais comuns, os médios e pequenos burgueses viam ainda na tradição estética dos grandes artesãos uma opção inacessível aos seus limitados recursos financeiros. As experiências de fabricantes como Wedgwood e Boulton na Inglaterra ou a manufatura de Meissen na Alemanha durante esse período de transição confirmam que as firmas que souberam dar prioridade à produção em maior escala de produtos mais baratos destinados a um consumo maciço, sobrepujaram-se aos seus concorrentes.¹⁷ Cresceu, de forma correspondente, a importância do mercado como fator condicionador da produção, fato rapidamente percebido pelos fabricantes que se lançaram de corpo inteiro no esforço de atrair os

consumidores por uma maior atuação mercadológica, que incluiu a elaboração de catálogos, a contratação de vendedores e até o emprego incipiente da publicidade. O recurso a padrões formais altamente diferenciados em termos de qualidade, preço e aparência acompanhou com singular precisão a necessidade de estabelecer uma codificação visual capaz de identificar e distinguir posições relativas na escala social. Numa época em que ir da riqueza à ruína era possível com uma rapidez antes impossível, tornou-se essencial fixar normas independentes que pudessem garantir as distinções sociais estabelecidas, evitando o caos da fluidez social total. ¹⁸

A preocupação com a distribuição de bens de consumo a uma parcela maior da população pode ser entendida como o principal fator das mudanças ideológicas no movimento encabeçado por Morris durante a década de 1880, em paralelo à fundação do *Arts and Crafts Exhibition Society*, que deu origem ao termo. Desde a década de 1870, o pensamento de Morris voltava-se cada vez mais aos problemas sociais e políticos que resultaram da formação das grandes cidades industriais e da massa operária que as populava. No mesmo impulso intelectual com o qual opôs-se ao apoio inglês aos turcos contra os russos em 1876, Morris engajou-se também na defesa de edifícios antigos ameaçados de destruição. Nessas causas aparentemente tão díspares, Morris via uma única

luta de classes onde os ricos e poderosos ameaçavam o futuro e o passado do trabalhador, pela ganância. No final da década de 1870, Morris embarcou numa cruzada contra o comercialismo vigente e pela democracia na Arte, que finalmente desaguou na sua associação formal à social-democracia em 1883. Essa ligação entre excelência artística e justiça social, que Morris definiu como uma "Arte feita pelo povo, para o povo, uma alegria ao fabricante e ao usuário", seria baseada numa simplicidade orgânica, "decorativa, nobre, popular", que levaria a uma "unidade natural entre forma, função e decoração".¹⁹ Podemos identificar nessas afirmações um eco da harmonia medievallista defendida por A.W.N. Pugin e da dignidade nas relações produtivas apregoada por Ruskin, temperado pelas experiências de meio século de desenvolvimento industrial. Quando Morris revê a sua atitude em relação à máquina, durante a década de 1880, reconhecendo o seu potencial no esforço de libertação do trabalhador pelo seu poder de economizar o trabalho braçal, está apenas levando aos seus limites lógicos o raciocínio que propunha a construção de uma sociedade melhor.²⁰ O mesmo pensamento que motivou a reorganização da sociedade durante o século XVIII, garantindo o acesso da burguesia aos privilégios da riqueza, agora empurrava os homens pensantes a buscar a realização final dessa utopia ao distribuir um nível mínimo de conforto a todos os homens, promessa que a máquina talvez pudesse realizar.

Parece-nos, no entanto, que a expansão do mercado consumidor e as crescentes exigências pela distribuição não são suficientes para explicar a natureza exata da exacerbada valorização estética dos objetos utilitários ao longo do século XIX. Se fossem apenas estes os fatores em questão, é bem provável que o processo de reformulação dos padrões formais tivesse transcorrido com uma maior naturalidade e de modo anônimo, como decorrência do jogo silencioso entre produção e consumo que permite o ajuste preciso e delicado desses desequilíbrios, a longo prazo. Mesmo constatada a eventual impossibilidade de concretizar um nível aceitável de distribuição social da produção, permanecem pouco claros os motivos por trás do alto grau de ansiedade e de rejeição ao sistema que marcaram o pensamento estético oitocentista desde o Romantismo. Que fatores geraram a veemência das reivindicações reformistas de Pugin, Ruskin ou Morris e o desprezo pelo seu tempo comum a tantos artistas românticos? É evidente que a intensidade dessas reações está intimamente associada à percepção da velocidade das mudanças, cujo impacto foi multiplicado imensamente pelo prazo relativamente pequeno em que transcorreram. O século XIX seria a primeira época a sofrer daquele processo histórico denominado por Buckminster Fuller de "aceleração acelerada", onde as mudanças engendram ainda mais mudanças que se atropelam antes mesmo de ser

possível assimilar as primeiras. Esse ritmo crescente de mutação é percebido pelas pessoas como uma progressão geométrica do tempo, em que períodos cada vez menores acarretam consequências cada vez mais devastadoras.

Entendemos, nesse sentido, que o brusco deslocamento das populações européias em função da Revolução Industrial está por trás dessa ansiedade coletiva da filosofia oitocentista. Junto com as pessoas, os objetos também foram deslocados dos seus contextos produtivos. Conforme assinalamos na introdução a este trabalho, o objeto de uso deixou de ser produzido no âmbito direto do usuário e passou a ser manufaturado em grande escala para um mercado maior. Se o ganho em termos de tempo e de quantidade foi grande, é interessante notar que em muitos casos houve uma queda inicial em termos de qualidade. A situação que já se configurava nas primeiras décadas do século XIX era de uma total abstração entre o homem, como produtor e usuário, e o objeto, que era descontextualizado tanto no seu processo de produção quanto no de consumo. A relação tátil primária foi perdida e, em seu lugar, surgiu um anseio pela posse material como símbolo da segurança, que já mencionamos em relação ao fenômeno do *Rococo Revival* nas artes decorativas entre 1820 e 1850. Essa abstração da relação direta entre produtor e consumidor gerou também um sentimento de perda de um passado de estabilidade, harmonia e integração que o

Romantismo soube explorar na sua busca do distanciamento moral. A idéia da perda parece mais adequada para explicar a veemência dos movimentos reformistas do que a mera intenção de adequar produção e mercado. O resultado dos esforços de compensar essa perda corresponderia ao aumento do desejo de estetizar o objeto de uso, ou seja, olhar o tátil. Esse desejo, por sua vez, se expressou pela atribuição de valores pictóricos a objetos não pictóricos:

Como se inserem os objetos produzidos pela firma de Morris no contexto da arte pré-rafaelita? ... a sua inspiração, se nem sempre a sua forma, era quase sempre completamente historicista. Morris fez novo o que realmente pertencia a um mundo de quinhentos anos atrás. Os objetos são mais verdadeiros (de certa forma) do que as pinturas e, enquanto não parece totalmente anormal pintar assuntos medievais no mundo afastado da pintura, em Morris, essas coisas se tornam reais. O seu material é material. Esse movimento na direção de ter tudo num ambiente, na sua própria casa, conformar a esse tipo arcaizante é um dos pontos altos da mentalidade vitoriana que se voltava para uma Idade Média idealizada onde tudo era puro, harmonioso e bom. Morris, então, estava fazendo novo coisas antigas. 21

Notas

- 1 Hilton, p. 161-63
- 2 *Ibid.*, p. 166-67
- 3 Watkinson, p. 166
- 4 Esse quadro também é citado às vezes com o título de *Rainha Guinevere*.
- 5 Naylor, p. 101
- 6 Hilton, p. 166-69
- 7 Watkinson, p. 136-41
- 8 *Ibid.*, p. 141-43
- 9 *Ibid.*, p. 143
- 10 Naylor, p. 100
- 11 Watkinson, p. 150
- 12 Naylor, p. 99
- 13 *Ibid.*, p. 103
- 14 Lucie-Smith (1983), p. 39
- 15 Hobsbawm, p. 32
- 16 Gledion, p. 364
- 17 Heskett, p. 12-18
- 18 Vd. Salsselln, p. 174 e Loyer, p. 95
- 19 Naylor, p. 107-8
- 20 *Ibid.*, p. 109
- 21 Hilton, p. 170

Capítulo 4 - Uma Ambição Mais Elevada

Aonde começa a busca da
verdade, lá começa a vida;
aonde cessa esta busca, lá
cessa a vida.

John Ruskin

Apesar de hoje podermos discernir os elementos básicos de uma nova linguagem gráfica no cerne do movimento pré-rafaelita, seria um erro grosseiro sugerir que a percepção deste fato já era nítida àquela época. Da mesma forma que os biógrafos revelam promessa e destino numa infância sem sobressaltos, a visão retrospectiva consegue descobrir sementes e raízes onde os contemporâneos enxergam apenas um punhado de terra. O gênio da História reside justamente na possibilidade de tecer continuidades e de construir estruturas coesas a partir de uma aparente desordem. Nesse ponto, a História assemelha-se ao ornamento, às artes decorativas e a todo o enorme campo abrangido pelo termo *design*, que tem por função primordial ordenar a matéria e os materiais de acordo com os padrões psicológicos intrínsecos da cognição humana.

Quando as pesquisas pré-rafaelitas afastaram-se do campo pictórico para dar atenção à aplicação da Arte aos objetos utilitários, a probabilidade de forjar uma nova linguagem visual tornou-se, ironicamente, ainda menor. As grandes conquistas do movimento *Arts and Crafts* manifestam-se mais em termos de uma clareza na reflexão

social, política, moral e filosófica sobre o papel do artista, do artesão e da Arte na sociedade industrial do que na elaboração de soluções formais inovadoras. As propostas ideológicas do *Arts and Crafts* sobre o sistema de produção industrial permanecem relevantes nos dias de hoje e constituem, na verdade, um foco de resistência ao fatalismo com o qual o nosso século tem se entregado a um poder reconhecidamente destruidor. A história da indústria de móveis nos países escandinavos oferece bons exemplos da continuidade dos ideais *Arts and Crafts* como forma alternativa de organização produtiva. Ao mesmo tempo, porém, que a influência moral e social do movimento persiste de forma clara no pensamento do nosso século, a sua permanência em termos formais é mínima, até porque a sua especificidade como padrão estético nunca foi tão profunda assim.

Ao Pré-Rafaelismo e ao *Arts and Crafts* permaneceu inatingível a esperança de cristalizar de modo definitivo uma linguagem visual adequada às necessidades da nova sociedade industrial. Na verdade, essa conquista nunca seria possível a esses dois movimentos que se formaram à gigantesca sombra da recusa ruskiniana da industrialização. Hoje começamos a descobrir uma certa sabedoria na luta de Ruskin e Morris pela preservação do patrimônio histórico e dos recursos naturais e há até quem os aponte como pioneiros do movimento ecológico. Durante todo o século XIX e até

muito recentemente, no entanto, esse fervor anti-industrial conseguiu sugerir nada mais do que um idealismo um tanto subversivo e um temor quase supersticioso do progresso. A conjugação da tecnologia e dos materiais novos era um fator imprescindível à busca oitocentista por uma expressão estilística própria da época. A criação de uma nova linguagem visual dependia não somente de um redimensionamento do vocabulário formal mas também da elucidação de uma nova gramática na ordenação e na configuração deste vocabulário. Essa volta aos elementos do estilo é o tema deste capítulo.

Os esforços teóricos e práticos de Henry Cole, Richard Redgrave, Owen Jones, Matthew Digby Wyatt e Gottfried Semper em torno da Exposição da Indústria de Todas as Nações (1851) são bem conhecidos, existindo ampla documentação a respeito dos acontecimentos ligados a esse evento, tanto nos textos da época quanto em publicações posteriores.² Também é notório o papel fundamental exercido por esse grupo de pensadores, que cristalizou-se em torno do *South Kensington Museum* (hoje, *Victoria and Albert Museum*) e da *Government School of Design* (hoje, *Royal College of Art*), na reforma dos padrões estéticos nas manufaturas a partir da década de 1850. Não cabe aqui recapitular as discussões sobre a aplicação da Arte à produção industrial ventiladas no *Journal of Design and Manufactures* entre 1849 e 1852. Cabe ainda menos

analisar a influência da Grande Exposição de 1851 sobre o desenvolvimento posterior do Desenho Industrial. Esses temas serão melhor investigados por aqueles pesquisadores com acesso direto aos arquivos ingleses e a outros materiais da época. As conclusões sobre a exposição que são relevantes ao tema deste trabalho já foram amplamente divulgadas por uma série de autores, a partir dos textos do próprio Redgrave em 1851 até os nossos dias. Na pesquisa das origens de uma nova linguagem visual, interessam-nos mais as inovações no ensino artístico ocorridos no âmbito direto da influência desse grupo e que se refletiram principalmente na criação e nas transformações subseqüentes da *Government School of Design*.

Pugin, Ruskin e Cole não estavam isolados na sua preocupação com a relação entre Arte e manufaturas. Ao longo das décadas de 1830 e 1840, esse tema conseguiu mobilizar a classe política inglesa diante do argumento extremamente convincente de que os produtos ingleses estariam sendo prejudicados na concorrência com outros países, tais quais França, Bélgica e Prússia, não por alguma deficiência técnica mas pela sua inferioridade no plano estético. Já em 1832, Sir Robert Peel defendia a criação de um museu nacional de Belas Artes, valendo-se de tais argumentos. A comissão parlamentar de inquérito criada em 1835, sob a liderança de William Ewart, "para investigar a melhor maneira de estender um conhecimento

das artes e dos princípios do *design* ao povo (e especialmente à população manufatureira do país)" ouviu depoimento após depoimento acusando a falta de qualidade da mão-de-obra disponível para projetar os produtos industriais. Vários fabricantes denunciaram que não era mais possível encontrar artistas dispostos a trabalhar na indústria - como havia sido comum no século XVIII - e creditaram a este fato a prática prejudicial à competitividade inglesa de copiar ou importar modelos estrangeiros. Partindo do princípio que a ênfase no grego e no latim nas escolas comuns nada contribuía à edificação do trabalhador industrial, a comissão concluiu em 1836 que era preciso organizar escolas que visassem a aplicação direta das artes às manufaturas, seguindo o modelo das escolas que já existiam na França e na Prússia. O resultado prático desse inquérito foi a criação das escolas de *design* na Inglaterra, sendo o modelo e principal laboratório de testes a *Government School of Design* de Londres.³

Apenas criar uma escola a nada serviria, sem a aplicação de uma pedagogia que conseguisse efetivamente concretizar os objetivos de uma educação artística; a busca de novos métodos tornou-se uma importante preocupação. O pintor William Dyce - admirador dos Nazarenos que mais tarde se ligaria aos Pré-Rafaelitas - já realizava um trabalho de aplicação do desenho decorativo à produção industrial em Edimburgo, onde residia. Como Pugin, ele defendia a Natureza como

modelo; de modo mais particular, ele preconizava a Botânica como fonte formal e de inspiração. O conselho da *Government School of Design* pediu a Dyce que preparasse um relatório sobre a organização e os métodos de ensino utilizados nas escolas francesas e alemãs. Esse documento foi entregue em 1838 e serviu de base para o redimensionamento do currículo da escola londrina. Entre 1842 e 1843, foi publicado o *Drawing Book of the Government School of Design*, também da autoria de Dyce. Esse livro de desenho figura entre os primeiros esforços de elaborar princípios universais para o ensino do Desenho Industrial. Iniciando com exercícios simples de desenho geométrico, o livro progride gradativamente à elaboração de traçados baseados em ornamentos clássicos e finalmente à aplicação de elementos naturais a esses mesmos traçados. Como podemos ver, o sistema de Dyce se baseia numa estilização geométrica dos elementos da Natureza, que se assemelha em muitos sentidos às formas curvas mas regulares que as geometrias não-euclidianas traziam à tona nessa mesma época.⁴ Dyce entendia o desenho ornamental como "uma espécie de ciência aplicada que explora os fenômenos da Natureza com a finalidade de aplicar os princípios naturais e as suas conseqüências a alguma finalidade nova".⁵

O outro precursor dessa idéias sobre a necessidade de combinar a geometria com a Natureza no sentido de obter



exercício do Drawing Book of
the Government School of
Design (1842-43) de autoria
 de William Dyce



página de The Grammar of
Ornament (1856) de Owen
 Jones, com desenhos de
 Christopher Dresser

formas convencionais foi o próprio Pugin. Na sua cruzada pela reforma do ornamento, ele recomendou, entre muitas outras coisas, que as padronagens aplicadas a papéis de paredes e têxteis deveriam ser sempre bidimensionais, dispensando qualquer tentativa de sugerir relevo ou profundidade. Nesse caso, as flores e folhas deveriam ser dispostas como se planificadas, ressaltando suas formas geométricas, e nunca de modo naturalista. Esses preceitos visavam garantir que o ornamento fosse sempre subordinado à superfície decorada, enriquecendo o objeto de maneira adequada e significativa mas sem obscurecer a sua função⁶. As idéias de Pugin e Dyce sobre a estilização das formas naturais obtiveram ampla divulgação e aceitação nas décadas de 1840 e 1850, lançando as sementes para a criação de uma nova linguagem visual que se consolidaria em toda a Europa ao longo da segunda metade do século XIX. Previsivelmente na contramão, as críticas de Ruskin a esse tipo de desenho convencional - expressas abertamente em 1858 - levantaram algumas importantes objeções e não deixaram de ter uma certa repercussão; porém, vieram tarde demais para ameaçar a disseminação desse método de ensino. Seria útil nos determos um pouco nessas críticas antes de passarmos adiante.

Tem sido bastante alardeada a oposição de Ruskin aos métodos que preconizavam a utilização de formas convencionais ou estilizadas no ensino do desenho. É bem verdade que na sua palestra de janeiro de 1858

dramaticamente intitulada "O Poder Deteriorante da Arte. Convencional sobre as Nações", o grande pensador inglês estruturou uma importante distinção entre as escolas artísticas que ignoram de forma voluntariosa e obstinada os fatos da visão e aquelas que buscam a essência desses fatos (*"the very heart of the facts"*⁷). Ele sugeriu que fossem abandonados o simbolismo e a geometria a favor de uma arte realmente poderosa pelo seu evidente aproveitamento das lições da Natureza.⁸ Esse ataque à arte convencional dirigia-se, entretanto, muito mais à arte figurativa do que às artes decorativas, como indicam os próprios exemplos que Ruskin oferece no seu texto. Aqueles povos que, desde o início da busca da representação pictórica e escultórica, insistirem em ignorar os fatos da visão, estabelecendo outros valores do que a Natureza como padrões, esbarrarão fatalmente nas limitações das suas próprias convenções. Assim, Ruskin compara a figura esquemática de um anjo tirado de um livro de Salmos do século VIII com uma outra figura, de Eva tentada pela serpente, tirada da igreja de S. Ambrogio em Milão, demonstrando como a primeira figura cria um sistema hermético que impossibilita o desenvolvimento artístico enquanto a segunda, igualmente rude, já reflete um processo de observação e correção que poderá render um rico desenvolvimento posterior. Muito tem-se insistido sobre a importância dessa objeção à arte convencional, preocupação justificada pelos

credenciais de Ruskin como desenhista e como historiador, mas é preciso atentar para a segunda parte do seu argumento.

Partindo sempre da verdade na observação como a base insuperável da Arte, Ruskin determina ainda, como necessidade colateral para a sua manifestação plena, "a operação visível do intelecto humano".⁹ A Arte se dividiria numa essência que corresponderia à intenção de expressar a verdade e numa superfície que corresponderia à intervenção compositiva no sentido de assegurar a relação perfeita de todas as partes:

Lembrem-se então sempre, existem dois aspectos do caráter do qual consiste toda grande arte: primeiramente, a apreensão sincera e intensa dos fatos naturais e, depois, a ordenação desses fatos pela força do intelecto humano, para torná-los uteis, memoráveis e belos ao máximo para todos aqueles que vierem a observá-los. 10

Ruskin retomou de maneira ainda mais clara essa questão das formas convencionais nas suas palestras de 1859 sobre "A Unidade da Arte" e "A Manufatura e o *Design* Modernos". A primeira dessas palestras sustentava que não havia e nem poderia haver uma separação entre diversas formas de arte, pois só existia uma única Arte verdadeira.¹¹ É um tema que ele retomaria na segunda palestra acima mencionada, enfatizando que todas as artes são artes decorativas, ou deveriam sê-lo, e que a distinção entre ordens de arte decorativa se faz por critérios de permanência e localização, sendo as mais permanentes (afresco, talha, escultura decorativa, etc.)

as superiores.¹² Nessas duas palestras, Ruskin também estabeleceu critérios para o uso do desenho convencional, contanto que derivado de um conhecimento inicial da forma humana.¹³ Apesar de insistir que qualquer método de ensinamento artístico parta da representação correta das formas naturais, Ruskin admite que pode existir uma distinção entre o treinamento de um artista e de um *designer* baseada no grau de convencionalismo permitido no desenho de cada um.¹⁴ Ele concede que poderiam haver benefícios "obtidos pela prática realmente inteligente do desenho convencional, tal qual a dos egípcios, dos gregos ou dos franceses durante o século XIII, que consiste em captar a forma natural com o menor número possível de linhas".¹⁵ Se Ruskin repudiou o método das escolas de *design* inglesas, que visava ensinar o desenho a partir de formas convencionais, foi porque ele via essa estilização como um passo subsequente necessariamente precedido pelo ensino da representação figurativa naturalista e não porque fosse contra o desenho convencional em si. Logo, a discórdia entre Ruskin e o grupo de South Kensington - mesmo possuindo um elevado interesse histórico - resume-se muito mais a uma discussão de ordem e grau do que de gênero. Ambos reconheciam a Natureza como fonte primária das formas a serem criadas e ambos aceitavam o convencionalismo em maior ou menor grau, sendo os principais pontos de atrito o equilíbrio entre o naturalismo e a estilização

no ensino do desenho e o papel da geometria nesse processo.

Visto que até Ruskin, que era contra, era, de certa forma, a favor, a estilização do ornamento constitui-se num ponto de união de diversos movimentos na Inglaterra e em toda a Europa durante o século XIX. De onde teria surgido essa confluência de opiniões que uniu tantas vozes díspares nas artes decorativas? Por um lado, podemos citar entre as fontes de uma tendência a geometrizar as formas, a possível adequação das formas euclidianas ao processo industrial, principalmente ao tratar-se de uma maquinaria relativamente rudimentar. Por outro lado, podemos citar a veneração romântica pela Natureza como explicação da predileção por formas orgânicas. Porém, estas explicações suscitam mais dúvidas do que respostas; para cada hipótese, é fácil encontrar uma alternativa ou até uma contradição. Para entendermos melhor esse processo de estilização do desenho, torna-se necessário examinarmos mais de perto a natureza do método em questão. Afinal, que espécie de estilização é essa? A resposta pode ser encontrada de forma sucinta no texto que já foi descrito como "a publicação mais importante dessa época"¹⁶ - *A Gramática do Ornamento* de Owen Jones.

Com o termino da Grande Exposição de 1851, em cuja organização Jones havia colaborado, foi montado o *Museum of Manufactures* (ancestral do *Victoria and Albert*

Museum) para expor os produtos adquiridos oficialmente na exposição. No catálogo desse museu, datado de 1852, Jones já defendia o ornamento indiano pela sua fidelidade ao que ele considerava os princípios essenciais das artes aplicadas. Foi apoiado nas suas conclusões por Redgrave, cujo *Supplementary Report on Design* apareceu no mesmo ano.¹⁷ A predileção pelas manufaturas indianas seria, alguns anos depois, um dos pontos de atrito com Ruskin, que não aceitava que uma cultura pagã pudesse produzir um ornamento perfeito.¹⁸ Jones, ao contrário, já era um grande admirador da arte oriental, sendo co-autor, com Jules Gourz, de uma obra definitiva sobre o Alhambra, publicada entre 1834 e 1835.¹⁹ Foi com grande conhecimento de causa, então, que Jones embarcou no ambicioso empreendimento de publicar uma enciclopédia histórica dos estilos ornamentais, reunindo os resultados das suas pesquisas e as de alguns dos seus colaboradores. O resultado desse esforço conjunto foi a publicação em 1856 de *A Gramática do Ornamento*, a mais completa publicação no gênero até então editada, ilustrada com cromolitografias e cobrindo desde o ornamento das tribos primitivas ao Egito, Grécia, Pompéia, Roma, Renascimento italiano e as principais civilizações orientais então conhecidas na Europa.²⁰

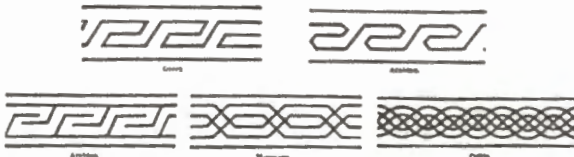
Se existiu o risco de Jones não conseguir cumprir o seu ambicioso projeto, essa possibilidade é logo esquecida ao consultarmos a sua grande obra, que ainda

hoje impressiona pela sua beleza e a sua erudição. Além de providenciar o resumo enciclopédico prometido, Jones aproveitou a ocasião para formular uma série de proposições - trinta e sete, para ser exato - que se constituíam em "princípios gerais na disposição de forma e cor, na Arquitetura e nas artes decorativas", baseadas nos exemplos históricos e também na Natureza, como árbitro absoluto da forma ideal.

21 Jones acreditava ser possível derivar de todos os estilos determinados princípios formais, provenientes das formas orgânicas. Ele esperava que através do estudo desses diversos estilos e dos princípios que os regiam, fosse possível destilar um sistema elementar de organização formal que pudesse ser empregado na criação de novos estilos. Seria difícil ignorar a possível relação entre esse estudo dos estilos históricos e um subsequente ecletismo. O acesso à informação visual precisa e detalhada sobre várias épocas e culturas poderia abrir o caminho para a simples cópia das formas antigas ou até para a sua mistura. Jones tampouco ignorava essa possibilidade, que ele via como uma tendência perigosa, e inicia o seu texto com o seguinte aviso:

Atrevi-me a esperar que, ao colocar assim em imediata justaposição as diversas formas de beleza que todo estilo de ornamento apresenta, eu poderia ajudar a deter essa infeliz tendência do nosso tempo de se contentar em copiar, enquanto durar a moda, as formas peculiares a qualquer época do passado, sem tentar avaliar, e geralmente ignorando por completo, as circunstâncias peculiares que tornaram um ornamento belo - porque era

the Greek fret No. 11 with the second line advancing with the first at the others are formed by placing these frets one under the other running in different directions as at No. 17 back to back as at Nos. 18 and 19 or enclosing squares as at No. 20. All the other kinds are interlaced frets that is, not forming a continuous meander. The raising fret No. 2, is the parent of all the other forms of interlacing ornament in style which succeeded the Greek. From this was first derived the Arabian fret which in its turn gave birth to that infinite variety of interlaced ornaments formed by the intersection of equidistant diagonal lines, which the Moors carried to such perfection in the Alhambra.



The knotted work of the Celts differs from the Moorish interlaced patterns only in adding curved terminations to the diagonal intersecting lines. The leading idea once obtained, it gave birth to an immense variety of new forms.

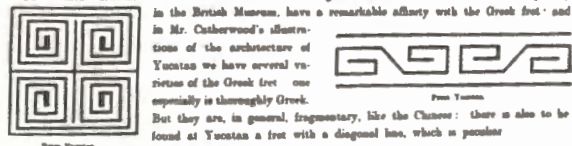
The knotted-rope ornament of the Greeks may also have had some influence in the formation both of these and the Arabian and Moorish interlaced ornaments.

The Chinese frets are less perfect than any of these. They are formed like the Greek, by the intersection of perpendicular with horizontal lines, but they have not the same regularity, and the meander is more often elongated in the horizontal direction.



They are also most frequently used fragmentally,—that is, there is a repetition of one fret after the other, or one below the other, without forming a continuous meander.

The Mexican ornaments and frets, of which we here give some illustrations from Mexican pottery in the British Museum, have a remarkable affinity with the Greek fret: and in Mr. Catherwood's illustrations of the architecture of Yucatan we have several varieties of the Greek fret one especially is thoroughly Greek.

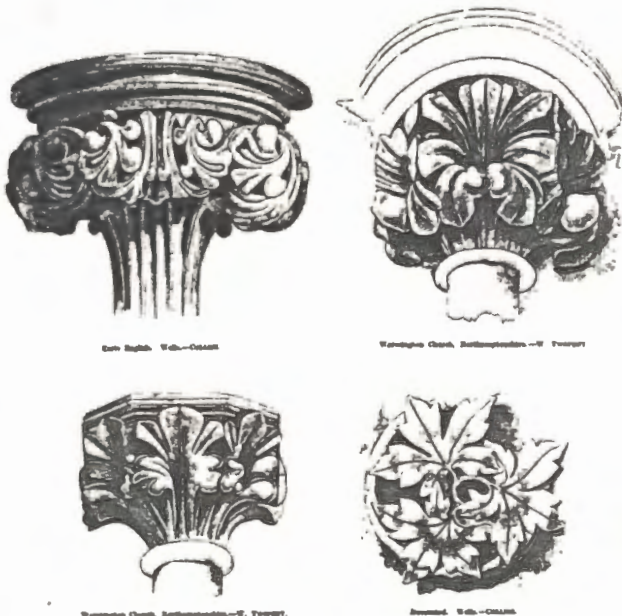


But they are, in general, fragmentary, like the Chinese: there is also to be found at Yucatan a fret with a diagonal line, which is peculiar.

The ornaments on Plate XVI have been selected to show the various forms of conventional designs to be found on the Greek vases. They are all very far removed from any natural

páginas de The Grammar of
Ornament (1856) de
Owen Jones

MEDIEVAL ORNAMENT.



stem, throwing off leaves on the outer side, and terminating in a flower. The general disposition and arrangement of the leaves in any given space is exactly similar to the arrangement of Early English sculptured ornament.

Early English Ornament is the most perfect, both in principle and in execution, of the Gothic period. There is as much elegance and refinement in modulations of form as there is in the ornaments of the Greeks. It is always in perfect harmony with the structural features, and always grows naturally from them. It fulfils every one of the conditions which we desire to find in a perfect style of Art. But it remained perfect only so long as the style remained conventional. As this style became less idealised and more direct in imitation, its peculiar beauties disappeared, and it ceased to be an ornamentation of structural features, but became ornament applied.

adequado - o qual, sendo expressivo de outros desejos quando assim transplantado, fracassa inteiramente.

É mais provável que o primeiro resultado de lançar ao mundo esta coleção seja de aumentar seriamente essa perigosa tendência, e que muitos se contentarão em apropriar-se do passado aquelas formas de beleza que já não foram utilizadas *ad nauseam*. Tem sido o meu desejo deter essa tendência e despertar uma ambição mais elevada.

Se o aluno fizer apenas um pequeno esforço para procurar entender os pensamentos que foram expressos em tantas e variadas linguagens, poderá com certeza ter a esperança de encontrar uma fonte sempre a jorrar ao invés de um tanque de águas estagnadas esvaziado pela metade. 22

As teorias de Jones insurgiam-se não somente contra a cópia indiscriminada dos estilos históricos como também contra o ato de copiar sem modificações as formas naturais. Jones pretendia que o ornamento reproduzisse a Natureza sem copiá-la, e nessa aparente contradição reside a essência do princípio da estilização que ele defendia. Entre as teses principais de *A Gramática do Ornamento* está o propósito de que existem leis que regulam a distribuição da forma na Natureza e que essas mesmas leis deveriam regular as formas criadas pelo homem. É importante frisar, porém, que a ênfase de Jones é sobre os princípios formais da Natureza e não sobre as formas naturais em si. Ele insiste que por mais variadas que sejam as manifestações da forma, os princípios nos quais se baseiam são poucos²³. Jones aplica esta idéia, de modo corolário, às manifestações do ornamento ao longo da história humana: as formas universalmente reconhecidas e admiradas como

representativas de um grande estilo ou de uma grande civilização atêm-se ao mesmo número limitado de princípios, apesar da sua aparente multiplicidade. Assim, ao finalizar os capítulos de análise do ornamento de diversos períodos históricos, ele afirma:

Tentamos demonstrar nos capítulos anteriores que nos melhores períodos artísticos, todo ornamento baseava-se mais na observação dos princípios que regulam a organização da forma na Natureza do que na tentativa de imitar as formas absolutas dessas obras; e que quando esse limite foi ultrapassado em qualquer arte, foi um dos mais fortes sintomas do declínio: a verdadeira arte consistindo em idealizar, e não em copiar, as formas da Natureza. 24

As formas criadas pelo homem deveriam apoiar-se não na cópia mas na representação estilizada das formas naturais, assemelhando-se suficientemente ao modelo original para despertar a consciência da imagem ou idéia desejada sem, no entanto, criar uma falsa impressão de realidade. ²⁵ Encontramos nessa afirmação eminentemente neo-platônica um eco das idéias de Pugin e uma prenúncia das idéias de Morris sobre as vantagens da bidimensionalidade na composição de padronagens, pelas quais uma forma ornamental só seria adequada à sua função na medida em que não interferisse na apreensão correta da relação entre figura e fundo. Encontramos aí também um reflexo daquele convencionalismo inteligente que Ruskin definiu como a capacidade de captar a forma natural com o menor número possível de linhas. Não devemos ignorar a semelhança de todos esses propósitos às ideias de Berenson, citadas na introdução ao presente

trabalho, sobre o valor abstrato da linha como a pura expressão visual de valores táteis, como o movimento, que ele desenvolveu na sua discussão de Botticelli. Há nessa insistência de Jones sobre as leis naturais para a organização da forma visual um primeiro indício das pesquisas que seriam realizadas no nosso século no campo da psicologia da percepção. Esses princípios formais naturais se aproximam daquilo que E.H. Gombrich chamou de "o senso da ordem"²⁶, ou seja, os elementos essenciais da organização cognitiva humana que - independentemente de cultura ou educação - constituem um padrão fixo para a distribuição e ordenação das informações visuais. Para Jones, esses padrões corresponderiam ao "repouso que a mente sente quando o olho, o intelecto e os sentimentos estão satisfeitos, livres de qualquer carência"²⁷.

A *Gramática do Ornamento* não se limita, evidentemente, à constatação da existência desses princípios da distribuição da forma sem uma tentativa de defini-los. Ao contrário, as trinta e sete proposições sobre a forma e a cor visam recheiar de maneira prática a complexa estrutura teórica estabelecida. Entre essas proposições, algumas já viraram até lugares comuns hoje em dia, como a noção de que a Arquitetura rege as artes decorativas e, portanto, a construção deve ser decorada e não a decoração construída; é o que chamamos de subordinação do ornamento à arquitetura.

²⁸ Outras proposições revelam uma visão teórica sutil que

prefigura com espantosa precisão o desenvolvimento do estilo moderno várias décadas depois. A proposição 8, por exemplo, sugere que "todo ornamento deve basear-se numa construção geométrica". Em relação à proporção, a proposição 9 ensina que:

Serão mais belas aquelas proporções que são mais difíceis para o olho detectar. Assim, a proporção de um retângulo formado por dois quadrados, ou seja, 4 a 8, será menos bela do que uma proporção mais sutil de 5 a 8; 3 a 6, que 3 a 7; 3 a 9, que 3 a 8; 3 a 4, que 3 a 5.

Sob o título de "Distribuição, Irradiação, Continuidade", a proposição 11 sugere:

Na decoração de superfícies, todas as linhas devem emanar de um tronco principal. Todo ornamento, por mais distante que seja, deve ser traçado ao seu ramo e à sua raiz. *Prática oriental.*

Mais além, a proposição 12 completa:

Toda junção de linhas curvas com outras curvas ou de curvas com retas deve ser tangencial. *Lei da Natureza. Prática oriental concordando com essa lei.* 29

Jones aponta ainda a importância "do útil como um veículo para o belo", assinalando o declínio artístico que resulta - em todos os períodos históricos - da rejeição de princípios universais e do copismo que reproduz as formas do passado desprovidas do espírito que as motivou.³⁰

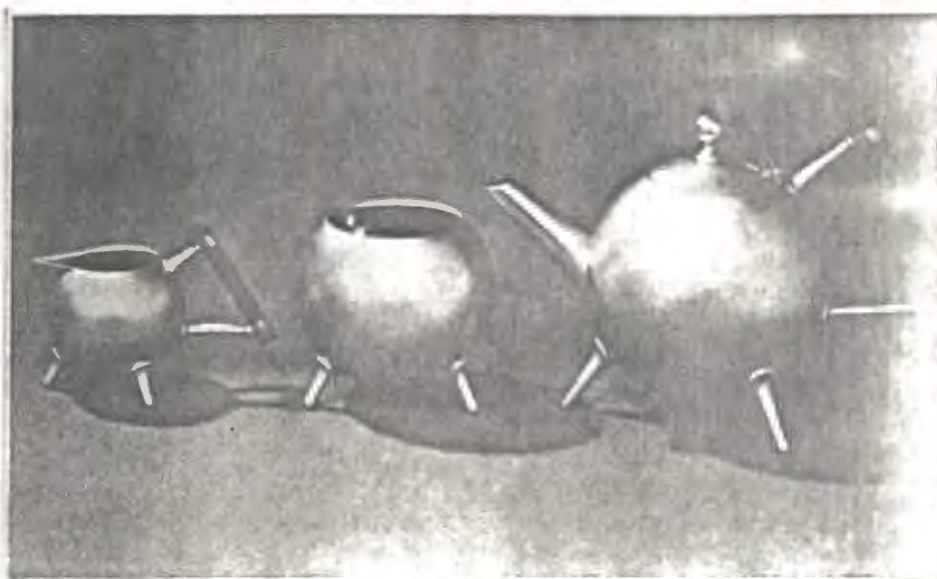
Não é difícil enxergar as implicações dessas proposições de Jones para a cristalização do *Art Nouveau*, que viria a dominar toda a Europa algumas décadas mais tarde. Tanto quanto o Simbolismo, o *Arts*

and Crafts, a arte japonesa e outros precursores mais conhecidos, a chamada "arte botânica" - desenvolvida por indivíduos como Christopher Dresser e F. Edward Hulmé na década de 1860, a partir dos ensinamentos de Jones e seus colegas - constitui-se numa fonte formal direta para o *Art Nouveau*. A combinação de formas orgânicas e formas geométricas para chegar a uma estilização baseada em princípios muito semelhantes aos defendidos em *A Gramática do Ornamento* suscita um forte paralelo entre esses dois estilos. Stuart Durant chega a sugerir que o *Art Nouveau* não passaria de um amaneiramento da decoração botânica dos anos 60 e ³¹70 mas, como veremos adiante, esta afirmação exagera a proporção dos fatos e reflete uma falta de compreensão do papel do *Art Nouveau* na agregação e massificação de uma série de elementos formais díspares desenvolvidos por vários movimentos ao longo do século XIX.

Ainda nos interessa identificar a maneira em que os métodos de ensino artístico introduzidos na década de 1850 condicionaram o eventual aparecimento de um estilo moderno e contribuíram à formação de uma nova linguagem visual. Conforme mencionamos antes, tanto Jones quanto Dyce recomendavam a estilização das formas orgânicas dentro dos cursos da *Government School of Design*. Além desses dois, botânicos e cientistas como John Lindley e Edward Forbes também chegaram a lecionar na escola sobre o uso da vegetação no desenho decorativo, este último oferecendo subsídios sobre a simetria na Natureza, que



Christopher Dresser
desenho ilustrando a idéia
da força, publicado em
Principles of Design (1873)



Christopher Dresser
jogo de chá (1888)

ele via como manifestação visível das idéias de Deus.³²

O resultado lógico desse tipo de ensino manifesta-se na produção de Christopher Dresser ao longo das décadas seguintes. De 1862 até a sua morte em 1904, os projetos de Dresser para a produção industrial de objetos em metal, vidro, têxteis, cerâmica e outros materiais obtiveram grande sucesso, qualificando-o como um dos primeiros desenhistas industriais de importância, na acepção moderna do termo.³³ Seus projetos revelam uma fascinante e inovadora unidade estilística baseada essencialmente na concepção de aplicar princípios orgânicos às formas industriais, concepção certamente desenvolvida durante os sete anos que passou como aluno na *Government School of Design*. Dresser levou tão a sério a recomendação de unir o desenho e a botânica que acabou especializando-se também nesta segunda área, sendo agraciado com o doutorado em botânica, *in absentia*, pela Universidade de Jena e ensinando esta disciplina em várias instituições londrinas.³⁴ Ele escreveu vários textos importantes sobre a teoria do Desenho Industrial, sempre recomendando a aplicação de princípios botânicos às formas industriais. Como expressão tanto das verdades artísticas quanto das científicas, a Natureza poderia servir de modelo formal, através de uma estilização que destilasse a essência da lógica construtiva das formas naturais e não a sua aparência superficial. Os projetos de Dresser, tanto

quanto os seus textos, refletem claramente um bom aproveitamento das idéias de Jones. Na seqüência de Dresser, podemos encontrar a influência desses mesmos princípios nas obras de outros grandes nomes do século XIX como Louis Sullivan, Eugène Grasset e Henry Van de Velde.³⁵ Teremos maior ocasião de discutir estes dois últimos mais adiante.

É interessante constatar que no Brasil o ensino artístico passava por transformações análogas. A reforma da Academia Imperial de Belas Artes decretada pelo ministro do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz, em 14 de maio de 1855³⁶, trouxe, entre muitas outras coisas, uma ênfase renovada sobre o ensino do desenho geométrico, "visando aproveitar na indústria os alunos que, por qualquer motivo, não viessem a ser artistas, mas pudessem tornar-se excelentes artífices ou mestres de ofícios".³⁷ É fato notório que a força motriz por trás desta e de tantas outras transformações ocorridas por ocasião dessa reforma da Academia foi o artista, poeta e quinto diretor da A.I.B.A., Manuel de Araújo Porto-Alegre. Conforme assinala Alfredo Galvão, ao descentralizar o ensino e introduzir as cadeiras técnicas, Porto-Alegre voltava a Academia às idéias iniciais que haviam motivado o decreto de 1816, procurando estabelecer um ensino que contribuísse à formação de artífices, além de artistas.³⁸

Não resta dúvida de que foi um caminho de modernização que Porto-Alegre resolveu trilhar a partir de 1853 quando buscou o



Manuel de Araújo Porto-Alegre

Imperador:

Propôs as Escolas industriais para a educação dos operários, e obteve para elas professores gratuitos, sendo ele o de Desenho Industrial, e o que deveria fornecer gratuitamente todo o necessário durante o primeiro ano. ⁴⁰

Em decorrência desta proposta, o Imperador encomendou-lhe a reforma da A.I.B.A. e, em 1854, Porto-Alegre tomou posse como diretor. Nos três anos em que permaneceu nesse cargo, ele promoveu o desenvolvimento de aulas de matemáticas aplicadas, desenho geométrico, aulas industriais de desenho e de escultura de ornatos, imprimindo uma "nova e moderna orientação pedagógica ao ensino". Além disso, reuniu o Conservatório de Música à Academia, iniciou a edificação da Pinacoteca e criou uma biblioteca. ⁴⁰Essas reformas, tão surpreendentes à época, são típicas da visão arrojada de Porto-Alegre. Quando ainda era professor de Pintura Histórica, cargo que exerceu de 1837 a 1848, ele já havia se rebelado contra a prática de ensinar a pintura pela cópia de estampas e quadros e, no melhor espírito romântico, havia introduzido a consulta direta à Natureza⁴¹. No seu discurso de posse na Academia, o novo diretor enfatizou: "A indústria nos pede em alta voz um ostensor que a guie pelas sendas do belo simétrico e das harmonias lineares". ⁴²Em relação ao ensino técnico que visava implantar, explicou:

Um artista assim educado é útil em toda a parte, porque está habilitado a ser um dia arquiteto, cenógrafo, ou servir de ajudante ou condutor em qualquer trabalho transcendente de

Como era digno do primeiro diretor brasileiro da Academia, a reforma promovida por Porto-Alegre também visava a consolidação de uma arte verdadeiramente nacional, dentro do espírito nacionalista tão típico do Romantismo que ele mesmo propagava como pintor e poeta. Hélio Lobo vê na reforma uma tentativa de "substituir o método imitativo pelo método racional, fazer criadores em vez de copistas. ... Pois haveríamos, até na tela, de copiar o estrangeiro, quando a natureza brasileira pedia intérpretes?". ⁴⁴ Escrevendo em 1851, portanto alguns anos antes da reforma, Porto-Alegre abordou esse tema num artigo intitulado "Algumas idéias sobre as Bellas Artes e a Indústria no Império do Brasil":

Aonde não preside um profundo sentimento de nacionalidade, aonde não há um movimento espontâneo, nada pode existir de grande: as idéias formam uma cadeia que se vai estendendo e alargando com o correr dos tempos, e ganhando sucessivamente perfeição, à proporção que o entusiasmo cresce, e se enraiza no coração de um povo. Não tem o governo do Brasil uma academia de Bellas Artes, e não lhe entorna anualmente os cofres de sua generosidade; e o que ha ahí de productivo para o paíz? Não sabemos. O gérmen alimentador, o princípio creador, a fé nacional, e a esperança de uma glória legítima não podem ali existir, e só existirão quando aquelle estabelecimento se tornar uma harmonia com o nosso estado de civilisação, e procurar suprir as necessidades da nossa indústria nascente: o Brasil não pode ainda dar que comer a pintores e escultores, e muito menos concorrer para o aperfeiçoamento destas artes: não edifica monumentos para collocar estátuas e painéis; e apresenta o singular evento de nas leis municipaes da sua capital não se encontrar a palavra - architecto! ⁴⁵

Assim Porto-Alegre via as pretensões da Academia que ele

descrevia como "um simulacro, um corpo sem alma"⁴⁶, apenas alguns anos antes da sua intervenção nesta instituição. Quatro anos depois, já exercendo o seu mandato como diretor, Porto-Alegre afirmaria:

Para o ano que vem maiores frutos começará a produzir esta casa, hoje destinada a um mais amplo proveito social. Entrarão em exercício as outras aulas industriais, onde por meio do desenho e da arte cerâmica, os nossos artistas aprenderão a compor e a modelar toda a espécie de ornatos. E de quanto proveito não serão estas aulas à nossa indústria? ... O Palácio de Cristal demonstrou claramente esta verdade. O Governo Imperial não mantém esta Academia, como um objeto de luxo, para que se diga: também temos escola de belas artes. Não; ela esta criada para satisfazer as necessidades do país, para criar artífices e artistas, para espalhar o seu benigno insufla na indústria do país ... 47

Tão longe dos acontecimentos ligados à industrialização que transformavam os países da Europa, a preocupação com a aplicação da Arte às indústrias também movia os pensamentos de pessoas preocupadas com o desenvolvimento da cultura nacional. Porto-Alegre não estava sozinho nessa preocupação. Nas discussões da reforma da Academia que balançaram a câmara legislativa naquele ano de 1853 - lembrando os esforços da comissão de inquérito de William Ewart - o ministro Couto Ferraz insistiu na importância das cadeiras técnicas, porque eram necessárias "não só para o pintor ou escultor, mas ainda para o entalhador, o lavrante, o fundidor, os ourives, tecelões e marceneiros"⁴⁸. Os próprios alunos da Academia eram divididos em duas classes - artífices e artistas - variando o ensino de acordo com as intenções

e aptidões de cada indivíduo, o que lembra a proposta de Ruskin sobre o ensino do desenho convencional. A criação do Liceu de Artes e Ofícios em 1857, por iniciativa da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, também depõe a favor da existência de uma legítima preocupação com a união das artes e manufaturas no Império.⁴⁹

Além dos pontos de convergência entre os acontecimentos aqui e além-mar durante a década de 1850 - na crescente atenção à relação entre artes e indústria, nas discussões parlamentares e na reforma do ensino artístico - há interessantes semelhanças entre as idéias de Porto-Alegre e as do grupo de South Kensington. O seu texto acima citado revela fascinantes paralelos com a obra de Owen Jones, na sua declarada admiração pela arquitetura do Alhambra, na sua análise cíclica da história das civilizações e, ainda, na avaliação das grandes obras da arte grega como nascidas de "princípios mui simples e mui naturaes: o estudo da natureza, o estudo de todas as suas produções, e o de uma severa economia na sua applicação às obras plásticas".⁵⁰ Apesar de ter visitado Londres em 1836, seria pouco correto atribuir essas semelhanças a uma possível familiaridade de Porto-Alegre com a obra de Jones, se por nenhuma outra razão, porque não temos como averiguar essa ligação um tanto improvável. Na verdade, é bem mais lógico acreditar que Porto-Alegre bebeu na

mesma fonte romântica que influenciou toda a sua geração na Europa. Porto-Alegre chegou a Paris um ano após a fatídica encenação de *Hernani* e ali permaneceu num grande momento do Romantismo, tomando lições de pintura com ninguém menos que o próprio Grö⁵¹. Não é, então, gratuitamente que ele refere-se às memsmas pinturas do Campo Santo de Pisa que tanto impressionaram Ruskin e influenciaram os Pré-Rafaelitas ⁵² que expressa a sua admiração pela arquitetura gótica em "Fragmentos de notas de viagem de um artista brasileiro" (1843), pois esses estavam entre os pontos de referência de toda uma geração. Seria para ele, e também para nós, um grande mérito constatar que Porto-Alegre já estivesse consciente das inovações que transformaram o ensino artístico na Inglaterra ao promover a reforma da A.I.B.A. entre 1854 e 1855. Quanto mais honroso, então, imaginar que ele desenvolveu aqui, por conta própria, idéias semelhantes às mais avançadas da sua época e aplicou alguns dos mesmos princípios, aparentemente sem conhecer a obra de Jones e seus colegas, fora as notícias corriqueiras sobre a Grande Exposição de 1851. É um tributo à atualidade dos seus conhecimentos e à sua aguçada inteligência que, ao formular temas de pesquisa para a Congregação da Academia em 1855, ele pudesse perguntar, seguindo os passos de Ruskin, "Que utilidade poderá colher o paisagista com o estudo da botânica e da geologia?" ou ainda, lembrando Jones, "Nas formas especiais das nossas plantas, flores e frutos não terá a

arte cerâmica ... um manancial fecundo para novas inspirações? ⁵³ É uma pena que as idéias de um pensador tão ilustre quanto Manuel de Araújo Porto-Alegre tenham encontrado tão pouca receptividade no meio artístico brasileiro nos anos que seguiram a sua renúncia como Diretor da Academia em 1857. Infelizmente, como ele mesmo notou em carta ao Marquês de Olinda, "... quem combate hábitos de relaxação, não é amado pelos madraços; e quem é justo, sofre dos que contam com o poderio misterioso do empenho e do patronato".⁵⁴

Notas

- 1 Naylor, p. 6
- 2 vd., por exemplo, *The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations, 1851* reeditado em 1970 pela David & Charles, de Londres.
- 3 Naylor, p. 16-17
- 4 Não devemos ignorar a crescente importância da geometria no treinamento dos artífices ao longo do século XIX. Tendo sido aperfeiçoada no final do século XVIII com os estudos de Gaspard Monge, a geometria descritiva adquiria uma nova importância no ensino do desenho de projeto. William Dyce aproveitou alguns aspectos desses ensinamentos no seu livro de desenho e outros estudiosos como David Ramsay Hay e Jules Bourgoïn também publicaram importantes estudos sobre o ornamento geométrico entre as décadas de 1840 e 1870 (Durant, p. 64-65). Paralelamente, no campo das ciências matemáticas, Karl Friedrich Gauss desenvolvia as suas primeiras pesquisas com uma geometria não-euclidiana ao longo das três primeiras décadas do século XIX. Após a década de 1860, as geometrias não-euclidianas entraram num período de afirmação plena, com os modelos de Riemann, Helmholtz e Beltrami. Esse curioso paralelo entre as formas artísticas e as formas científicas sugere uma fonte comum nas mudanças da concepção espacial, que já discutimos em relação a Turner.
- 5 Durant, p. 25-26
- 6 Naylor, p. 14-15
- 7 Ruskin (1859), p. 26-30
- 8 *Ibid.*, p. 42
- 9 *Ibid.*, p. 43
- 10 *Ibid.*, p. 44-46
- 11 *Ibid.*, p. 59-60
- 12 *Ibid.*, p. 89-94
- 13 *Ibid.*, p. 79-80, 100-01
- 14 *Ibid.*, p. 105

- 15 *Ibid.*, p. 105-06
- 16 Durant, p. 14
- 17 *Ibid.*, p. 13
- 18 Ruskin aproveitou um motim sangrento ocorrido na década de 1850 para tecer comentários racistas sobre a selvageria dos indianos, conquistando assim uma certa simpatia do público. vd. p. 1-15
- 19 Durant, p. 64
- 20 *Ibid.*, p. 14
- 21 Jones, p. 5
- 22 *Ibid.*, p. 1-2
- 23 *Ibid.*, p. 2
- 24 *Ibid.*, p. 154
- 25 *Ibid.*, p. 23
- 26 vd. Gombrich (1979)
- 27 Jones, p. 5
- 28 *Ibid.*, p. 5
- 29 *Ibid.*, p. 5-7
- 30 *Ibid.*, p. 67
- 31 Durant, p. 29
- 32 *Ibid.*, p. 27
- 33 Lucie-Smith (1983), p. 71
- 34 *Ibid.*, p. 71
- 35 Durant, p. 29-48
- 36 Esse decreto baseou-se na autorização de outro decreto de 1854, por isso a denominação freqüente de "reforma de 1854".
- 37 Morales de los Rios, p. 234-36
- 38 Galvão, p. 91
- 39 Antunes, p. 136, 141

- 40 *Ibid.*, p. 143-44
- 41. Galvão, p. 19
- 42 *Ibid.*, p. 45
- 43 *Ibid.*, p. 63
- 44 Lobo, p. 26
- 45 Porto-Alegre, p. 308
- 46 *Ibid.*, p. 305
- 47 Galvão, p. 65
- 48 Antunes, p. 152
- 49 Morales de los Rios, p. 240, 254-55
- 50 Porto-Alegre, p. 136-39
- 51 Antunes, p. 51-52
- 52 Porto-Alegre, p. 138
- 53 Antunes, p. 161-62
- 54 Porto-Alegre, p. 166

Quanto mais materialista se
tornar a Ciência, mais eu
pintarei anjos.

Edward Burne-Jones

O elevado número de artistas que participaram, de uma maneira ou de outra, da grande corrente simbólista que dominou Paris nas décadas de 1880 e 1890 provoca hoje uma certa dificuldade em definir o movimento de modo preciso, pela própria diversidade das suas manifestações. Acrescentando a essa diversidade inerente, a busca intencional de um certo hermetismo que marcou boa parte da produção simbolista, torna-se extremamente complexa a tarefa de definir critérios precisos ou até mesmo de encontrar um denominador comum. Talvez seja por estas razões mesmo que tão poucos autores sérios tenham se aventurado no estudo sistemático desse movimento. H.B. Chipp comenta:

Os artistas que participaram dos movimentos subjetivistas entre 1885 e 1900 podem ser agrupados apenas na medida em que todos rejeitaram as concepções realistas da Arte que haviam prevalecido na geração anterior. 1

Não há dúvida, porém, de que o Simbolismo configurou-se de forma clara como um movimento pictórico e literário, estabelecendo padrões estéticos nada ambíguos que nos permitem apontar com uma relativa facilidade o caráter simbolista dessa ou daquela obra.

Como sugere Chipp, se há um denominador comum para a pintura simbolista, este concerne ao que já chamamos no

primeiro capítulo de recusa à representação "topográfica", que constituiu-se em fator tão essencial na cristalização do primeiro Romantismo. Na verdade, há uma enorme continuidade, tanto no plano formal quanto no plano pessoal, entre os esforços do Romantismo até a década de 1850 e os do Simbolismo após a década de 1880. No plano pessoal, existem as relações diretas e indiretas que unem Delacroix a Gustave Moreau ou Pierre Puvis de Chavannes, e Rossetti a Burne-Jones, ou ainda a influência dessa segunda geração sobre artistas mais novos como Aubrey Beardsley, Ferdinand Hodler ou Gustav Klimt.² No plano formal, persiste a recusa às aparências materiais comuns a favor de uma noção eminentemente neo-platônica do ideal. Não há dúvida de que o Simbolismo se insere plenamente no grande ciclo romântico que se iniciou na segunda metade do século XVIII e persiste, de certo modo, até hoje, do qual o Romantismo propriamente dito constitui apenas uma parte.

Tanto no caso do Romantismo quanto no caso do Simbolismo, existe por trás dessa recusa ao real uma oposição aberta à linha de pensamento racionalista, que vinha também ganhando força desde o Iluminismo. A diferença reside, porém, no fato que o Romantismo se voltava contra um racionalismo ainda incipiente, baseado apenas na convicção filosófica da predominância do intelecto, enquanto o Simbolismo enfrentava a oposição muito mais formidável de um materialismo positivo

fundado na deificação da Ciência, cujos frutos eram os milagres da tecnologia.³

Entendemos, então, por Simbolismo um movimento que floresceu entre 1880 e 1900, aproximadamente - abrangendo principalmente a Literatura e as Artes Plásticas, mas tocando também a Música e a Filosofia - que visava a legítima expressão do Ideal, através da pesquisa de novas linguagens ricas em cargas simbólicas, e em oposição à tendência realista dominante das décadas anteriores. Apesar do foco desse movimento situar-se em Paris, manifestou-se em diversos locais e suas raízes se estendem bem além das fronteiras francesas. A acolhida calorosa de Burne-Jones pelos Simbolistas franceses por ocasião da Exposição Universal de 1889⁴ é apenas a prova mais aparente do reconhecimento que esses artistas testemunhavam à tradição artística anglo-germânica do pitoresco e do sublime. Ao contrário da França, onde o naturalismo de Zola e o Realismo na pintura haviam dominado as décadas de 1860 e 1870, a Inglaterra permanecia aos olhos de muitos artistas franceses como um símbolo do espírito romântico. O Pré-Rafaelismo, em particular, pode ser entendido como a peça chave para estabelecer essa continuidade, principalmente pelos esforços de Rossetti nas décadas de 1860 e 1870, quando ele partiu para um gênero de pintura muito distante das preocupações iniciais dos Pré-Rafaelitas com a materialidade pictórica. Nesses anos, Rossetti afastou-se cada vez mais da outrora Irmandade e - seguindo o

exemplo de Blake, que ele tanto admirava - passou a experimentar novas técnicas e a desenvolver novos temas, dedicando-se à criação de um vocabulário simbólico extremamente pessoal e à elucidação de uma correspondência total entre artes plásticas e poesia. Datam desse período alguns dos seus quadros mais famosos, como *Beata Beatrix* (1863), *Monna Vanna* (1866) e *Astarte Syriaca* (1877), pelos quais Rossetti ficou conhecido no resto da Europa como o criador daquelas misteriosas figuras femininas, rodeadas de elementos simbólicos obscuros e envoltas numa aura de transcendente morbidez. Também data dessa época a interpretação errônea que identificou esses trabalhos como exemplares típicos da proposta pré-rafaelita, versão que chegou a nós por intermédio da crítica francesa. Mesmo correspondendo a um período de marcada decadência física, mental e moral do artista, essa fase da obra de Rossetti foi a mais influente da sua carreira. A presença de um certo mal-estar no pensamento da época, que permitiu que fossem reabilitados na França escritores ignorados nas décadas anteriores como Baudelaire e Edgar Allan Poe, também abriu espaço para a penetração da obra de Rossetti⁵. A compressão espacial, o emprego emotivo das cores e a opção pela bidimensionalidade tingiram de uma estranha originalidade a sua concepção pictórica, que veio a influenciar artistas gráficos de uma geração mais nova



Dante Gabriel Rossetti
Beata Beatrix (ca. 1863)

como Beardsley, Walter Crane e Alphonse Mucha:

[Ele [Rossetti] teve uma enorme influência no campo do *design* gráfico, totalmente desproporcional à quantidade de trabalho que chegou a produzir. Sua influência espalhou-se não apenas na Inglaterra e na Escócia, mas também na Europa, de Viena a Barcelona e Bruxelas; e aos Estados Unidos. 6

É irônico pensar que uma parte dessa originalidade pictórica teve a sua raiz nas limitações técnicas de Rossetti como pintor. A opção de um pintor que sempre teve dificuldades com a perspectiva por um espaço pictórico bidimensional e distorcido é, no mínimo, suspeita, e trai uma certa frustração que nem entraria em cogitação ao tratar-se de um pintor mais proficiente. No entanto, é evidente que a concepção de Rossetti nunca teria sido assimilada por tantos artistas mais competentes do que ele se ela não tivesse tocado em alguma vela profundamente comunicativa dos anseios da época. Esse caso exemplifica o sentido inerente ao princípio do *Kunstwollen* desenvolvido por Riegl, pelo qual os esforços criativos de qualquer artista só surtirão transformações na medida em que atendam as necessidades de uma época. Seja isso como for, a importância de Rossetti na cristalização de uma atitude estética tocada pela decadência, que só atingiria o seu ápice algumas décadas depois, é inegável. Como sugere Watkinson:

Ao estabelecer uma fórmula tão poderosa, Rossetti afasta-se da pintura pré-raphaelita e torna-se o líder de uma escola estética de pintura e, por extensão, de *design* gráfico. Enquanto o verdadeiro quadro pré-raphaelita

precisa ser lido com cuidado, por maior que seja o seu impacto, e estudado pelo valor iconográfico de todas as suas partes cuidadosamente traçadas, o trabalho tardio de Rossetti depende de modo muito mais completo de um impacto imediato; não o impacto de uma cena "real" se desenvolvendo na nossa frente, mas o impacto de um quadro que é concebido tanto como sistema simbólico quanto como artefato, um objeto de beleza e de prazer sensual. 7

A filosofia de Schopenhauer abordou um problema paralelo no início do século XIX, ao colocar o pensamento como uma expressão da essência universal - ou idéia platônica - da qual é uma forma.⁸ Por essa ótica, a missão da Arte seria de representar não as aparências das coisas - o que constituiria o simulacro - mas a essência da idéia geradora dessas coisas. Este ideal neo-platônico liga os esforços românticos aos esforços simbolistas, passando pelo Pré-Rafaelismo, com total unidade. Permanece a dúvida, porém, de como passar de uma abstração filosófica tão imensa quanto o conceito do ideal à realidade concreta do plano pictórico. Na verdade, foi esta dúvida que motivou tantos artistas a tentar estabelecer uma forma de representação simbolista, ou seja, suficientemente rica em cargas simbólicas para expressar ideias que se situam além da aparência superficial da materialidade. Não é difícil apontar os muitos casos nos quais essa difícil tarefa foi executada com sucesso; as obras de Paul Gauguin, Edvard Munch, Maurice Denis, Carlos Schwabe e tantos outros que nem há espaço para enumerar atestam do grau de realização possível nesse sentido. Mais difícil é

encontrar as palavras adequadas para identificar e explicar os mecanismos e procedimentos pictóricos que permitem essa densidade de expressão. Para uma tarefa tão grande será útil recorrer novamente aos escritos de Ruskin.

Ao discutir o conceito da força no primeiro volume de *Pintores Modernos*, Ruskin estabelece uma lista de seis qualidades legítimas na execução da pintura; são essas: verdade, simplicidade, mistério, insuficiência, decisão e velocidade. Além dessas seis legítimas, ele propõe ainda uma sétima qualidade, ilegítima (pois deleita o espectador apenas na proporção da sua ignorância dos procedimentos técnicos da pintura), mas desejável como complemento das outras, que ele intitula de estranheza.⁹ Podemos deduzir que a estranheza - a fascinação diante daquilo que não compreendemos de início - se traduziria ao plano pictórico na medida em que aquilo que vemos representado no quadro transmita, de alguma forma, uma sensação irreal. Existem diversas maneiras de surtir um efeito de irrealidade na pintura, entre os quais podemos citar a utilização de uma solução técnica que engane o espectador, a inclusão de elementos inusitados na composição, a justaposição de elementos que não se relacionem de maneira lógica ou, até mesmo, a atribuição arbitrária ou propositalmente falsa de valores de cor e de luz. Na verdade, existe um número muito grande de modos de gerar diferentes graus de estranheza. Um

mecanismo bastante utilizado no Simbolismo para esse fim resume-se à distorção da relação entre os diversos planos da composição, criando um senso de profundidade irreal.

Essa distorção da relação entre os planos próximo, médio e distante pode ser conduzida em duas direções diferentes: primeiramente, o alongamento exagerado da distância entre os planos, gerando uma impressão de profundidade excessiva, recuando ao infinito; e, em segundo lugar, o encurtamento ou a eliminação total da distância entre os planos pictóricos, gerando um achatamento da composição. Ambos esses dispositivos formais geram uma sensação de irrealidade e de estranheza na execução que torna-se ainda mais eficaz por não depender da inclusão de elementos simbólicos explícitos mas apenas da relação entre as partes compositivas. Ambos se prestam também à combinação com outros elementos compositivos como a compressão lateral do espaço pictórico. Como exemplos do primeiro grupo podemos tomar determinadas obras de Moreau como *Flor Mística* ou *Jovem Carregando a Cabeça de Orfeu* (1865) ou, ainda, um quadro como *Danaë* (1888) de Burne-Jones. Esses quadros evidenciam claramente uma distorção da relação entre os planos que poderíamos chamar de "fuga ao infinito", onde as figuras enormes do primeiro plano se relacionam de maneira irreal com o fundo diminuto no terceiro plano, atropelando nesse recuo compositivo a própria autonomia do segundo plano. Cabe assinalar que



Gustave Moreau
Flor mística (estudo)



Gustave Moreau
Flor mística

esse tipo de composição não é uma inovação do movimento simbolista. Pode ser encontrado em diversos quadros românticos ou ainda numa obra tão ilustre quanto o *São Sebastião* (1473) de Botticelli. O que devemos ressaltar é o valor desse sistema de composição na criação de uma visão espacial explicitamente idealista e, conseqüentemente, a sua serventia nas pesquisas simbolistas.¹⁰

Podemos apontar como exemplares do segundo grupo obras de Puvis de Chavannes como *O Pescador Pobre* (1881) e *Santa Genoveva Viglando Paris* (1886) ou, ainda, de Gauguin, obras como *Visão Após o Sermão* (1888) e *Duas Taitianas à Beira d'Água* (1891), refletindo um claro achatamento da composição, que se divide em grandes zonas de cor, gerando a sensação de um espaço irreal. Dificilmente encontraremos esse sistema de composição na tradição pós-renascentista, antes do século XIX. Com a exceção de algumas obras românticas em que há um nebuloso prenúncio desse sistema¹¹, não seria exagero entender o achatamento da composição como uma solução original do Simbolismo. Em compensação, essa solução seria muito empregada nos movimentos modernos do início do século XX, onde a sua influência pode ser notada entre os Fauves, em Klimt e na fase azul de Picasso, para citar apenas os exemplos mais gritantes.¹² Além do mais, o achatamento da composição foi um recurso largamente aproveitado nas artes gráficas. Ainda dentro



Edward Burne-Jones
Danaë (1888)



Paul Gauguin
Duas taitianas à beira d'água (1891)

do âmbito direto do Simbolismo, podemos encontrar excelentes exemplos nas obras gráficas de Toulouse Lautrec ou de Eugène Grasset.

Esses dois sistemas compositivos concordam no propósito de gerar uma representação intencionalmente irreal do espaço físico, o qual, por sua vez, pode ser visto como uma extensão do Idealismo do Romantismo inicial, devidamente temperado por meio século de contenda com o cientismo e materialismo vigentes na era de Darwin e Marx. Se o grande desafio da pintura entre o Renascimento e o século XVIII havia sido de tornar o espaço pictórico penetrável ao olhar, criando a ilusão cada vez mais perfeita do espaço tridimensional, a meta no final do século XIX seria de tornar subjetivo o espaço pictórico e de questionar a transparência da sua penetrabilidade. A fuga ao infinito atinge esse objetivo, por um lado, ao obrigar o espectador a refletir sobre a relação entre o espaço físico e o espaço da ilusão, entre real e ideal, entre finito e infinito. O olhar não é mais guia seguro pelos caminhos que compõem a materialidade cotidiana, mas titubela diante de um espaço que provoca dúvidas e desassossego. De maneira inversa, a composição achatada impede a penetração daquele olhar que deseja passear pelo quadro, devolvendo ao espectador as expectativas de extensão espacial a ela confiadas. Não há contemplação de um espaço objetivo, mas apenas a obrigação de conviver com a rigidez da forma cristalizada num instante eterno e

absoluto.¹³ Nos dois casos, a linguagem pictórica substitui o conforto de um mundo onde as relações perceptivas estão claramente definidas pela inquietação do diferente, do estranho, do irreal, de toda aquela dúvida cruel de um século transtornado que Gauguin soube captar em *De onde viemos? Que somos nós? Para onde vamos?* (1897).

A partir destas considerações que buscam definir o importante papel de certos tratamentos compositivos no Simbolismo, podemos partir para a investigação da presença desse movimento no Brasil. Nesse caso, como em muitos outros, a relevância das relações interpessoais à história dos movimentos artísticos não deve ser subestimada. Todo artista sofre influências, diretas ou indiretas, de tradições ou mestres que se tornam fundamentais na estruturação da sua obra. As idéias são livres e, portanto, passam de cabeça em cabeça sem maiores compromissos de ordem pessoal mas a técnica, a relação do artista com o seu trabalho e a própria abordagem do processo criativo são elementos que tendem a se formar no âmbito das relações pessoais entre artistas ou, tradicionalmente, entre mestres e alunos. Como nos diz Gombrich, de maneira um tanto chistosa, não existe Arte mas apenas artistas.¹⁴ Por isso, seria impossível analisar as tendências históricas e os movimentos nas artes plásticas sem considerar as relações entre indivíduos que constituem a base de

sustentação real para a transmissão de técnicas, práticas e estéticas.

Os nossos artistas, até mais que os europeus, sempre se sujeitaram a influências externas, provenientes de mestres e colegas, da Academia, de contatos pessoais com artistas estrangeiros ou, mais recentemente, do enorme impacto dos modernos meios de comunicação no nosso século. Diante da situação claramente configurada de país colonizado, a nossa convivência com as diversas metrópoles já passou por variados estágios de atraso, contemporaneidade ou, em raríssimos momentos, antecipação em relação à seqüência de acontecimentos culturais além-mar. No campo da pintura, um dos momentos de maior aproximação entre a nossa produção e a vanguarda européia se deu durante a década de 1890, principalmente no que diz respeito à obra de Eliseu Visconti e, de forma mais tímida, a de Rodolpho Amoedo. Esse último talvez seja a mais injustiçada vítima da pregação exageradamente anti-acadêmica que tem dominado a crítica do nosso século XIX, pois as obras de Amoedo, que estão entre as maiores realizações da nossa pintura, têm recebido apenas o desprezo de diversos autores. Além do imenso valor que representam as obras de Amoedo e Visconti para a pintura brasileira, esses dois artistas também aparecem como os artífices principais de uma reforma cujo valor para o enriquecimento da nossa cultura ainda não foi de todo compreendido.

Já tocamos diversas vezes nestas páginas no nome de

Puvis de Chavannes e não é segredo que esse grande artista francês foi mestre do Jovem Amoedo durante uma parte dos oito anos que passou esse último em Paris. Mesmo, porém, com a valorização da obra de Puvis ao longo dos últimos vinte anos, a sua influência no desenvolvimento de Amoedo tem sido ignorada de maneira quase acintosa pelos críticos da Arte. Há menos de dez anos, Quirino Campoflorito chegou a afirmar que "nada, [nem uma] tênue lembrança [da] forma idealista capaz de desfazer o rigorismo acadêmico", que ele atribui a Puvis de Chavannes, pode ser encontrada na pintura de Amoedo.¹⁵ Tal afirmação parece-nos totalmente incompreensível diante de tantas e tão eloqüentes afirmações formais ao contrário. Só podemos atribuir este julgamento ao esquecimento ou, talvez, a alguma desafeição que possa ter comprometido a sua objetividade.

Tomemos como modelo exemplar da influência de Puvis de Chavannes sobre Amoedo o quadro *Saudade* (1907), pertencente ao M.N.B.A.¹⁶ Apesar da sua data tardia, vinte anos após o regresso de Paris, esse quadro talvez seja o exemplo mais óbvio do aproveitamento por Amoedo das idéias do seu mestre simbolista. O nítido achatamento da composição, a divisão em grandes planos de cor, a atitude de contemplação da figura e o movimento congelado remetem aos elementos característicos das grandes obras de Puvis. De forma



Pierre Puvis de Chavannes
Santa Genoveva vigiando Paris
(1886)



Rodolpho Amoedo
Saudade (estudo) (1907)

menos explícita, podemos encontrar algumas dessas características em quadros de Amoedo mais próximos da sua época de estudos. A começar pelo estudo para *Marabá* (1882) no M.N.B.A. e passando por quadros como *Jesus Cristo em Cafarnaum* (1887) e *A Narração de Filetas* (1887), todos pintados em Paris, não é difícil assinalar diversos elementos que traem a influência simbolista. Um quadro como *Más Noticias* (1895) pode até nos trazer à lembrança a *Sinfonia em Branco, no.2* (1864) de J.A.M. Whistler, principalmente pela textura, a atitude da figura e os leves detalhes japoneses. Quadros mais tardios como *São João Batista* (1902), o próprio *Saudade* e *Jesus Descendo o Monte das Oliveiras* (1917) também indicam a persistência e até a revitalização das formas simbolistas na obra de Amoedo. Haverá certamente quem entenderá essa manifestação temporã do elemento simbolista como uma evidência do conservadorismo que lhe é atribuído de forma tão costumeira¹⁷. Não podemos descartar essa possibilidade, pois é verdade que Amoedo recusou-se a abrir mão dos seus critérios acadêmicos de excelência técnica numa época em que esses foram relegados ao último plano, o que lhe valeu a fama de conservador. Em contrapartida, não podemos esquecer que Klimt e Picasso também voltavam as suas atenções ao achatamento da composição entre 1900 e 1905, o que afasta dessa linha de investigação a acusação de antiquada. De qualquer forma, não devemos incorrer no erro de valorizar a nossa arte apenas na medida em que

se aproxima ao tempo da produção européia, pois seria um exemplo do tipo de uniformização, decorrente da tradicional mentalidade colonial, que a cultura de massa só tem exacerbado, empobrecendo em muito a variedade de expressão da nossa época.

Se a aparente defasagem entre o cerne do movimento simbolista na França e a sua manifestação mais clara na obra de Amoedo obscurece para alguns o impacto dessa ligação, o caso de Visconti não deixa aberturas para esse tipo de dúvida. Tendo estudado com o próprio Amoedo, entre outros, na Academia e no Ateliê Livre - episódio que examinaremos em maior detalhe adiante - Visconti foi o primeiro aluno a se beneficiar da reinstituição do prêmio de viagem na nova Escola Nacional de Belas Artes. Em Paris, o jovem artista esquivou-se das limitações da *Ecole des Beaux-Arts* e, inspirado no exemplo do antigo mestre Amoedo, no caso da *Académie Julien*, buscou orientação complementar na *Ecole Guérin*. Foi nessa escola que Visconti teve as suas atenções voltadas ao problema das artes decorativas e foi lá também que encontrou uma nova fonte de inspiração na pessoa de Eugène Grasset.

Hoje a fama de Grasset como pioneiro do *Art Nouveau*, principalmente no campo das artes gráficas, é tão grande que as pessoas costumam esquecer que desde o início da década de 1890 ele já fora consagrado como um dos mais instigantes entre os pintores ligados ao movimento



Eugène Grasset

Três mulheres e três lobos
(1891)

Rodolpho Amoedo



Bastos Dias, Rua Gonçalves Dias, 52

simbolista. A presença do Simbolismo na obra de Grasset é um tema que já recebeu adequada atenção em diversos locais ¹⁸, portanto, limitaremos-nos aqui a citar a sua mais notória manifestação na forma do inquietante quadro *Três Mulheres e Três Lobos* (1891), exposto no Salão da Rosa-Cruz de 1892. Propomos, porém, que o teor simbolista no seu trabalho pictórico não se limita a essa época mas se perpetua de forma bastante clara na sua obra gráfica posterior, servindo de raiz para o elemento *art nouveau*. A influência de Grasset no trabalho de Visconti é manifesta. Ao comparar o cartão feito por Visconti para o vitral *A Música* com o famoso cartaz de Grasset para o *Salon des Cent* (1894), as semelhanças tão grandes na forma e na composição afloram com inconfundível certeza. Na verdade, grande parte dos trabalhos de artes gráficas executados por Visconti demonstram um tal grau de afinidade com o mestre suíço que merece o nosso artista, juntamente com Paul Berthon, ser classificado entre os mais ilustres discípulos de Grasset.

Além dessa fonte de inspiração bastante explícita, sabemos que Visconti produziu em Paris - se por influência de Grasset ou não, não podemos saber - uma série de quadros que têm sido descritos por diversos autores como refletindo uma influência pré-rafaelita. Este julgamento parece-nos bastante correto, se bem que, em vista da época em que Visconti esteve em Paris, a influência do Pré-Rafaelismo tenha lhe chegado muito



Eugène Grasset
cartaz para o Salon des Cent
(1894)



Eliseu Visconti
A música (estudo para vitral)

provavelmente por intermédio de Burne-Jones ou de outros artistas ligados ao Simbolismo. Nesse sentido, as estreitas ligações expressivas entre os últimos Pré-Rafaelitas e os primeiros Simbolistas impedem-nos de distinguir aonde termina a influência dos primeiros e aonde começa a atividade desses últimos. Seja isso como for, permanece o fato de que uma série de telas pintadas por Visconti na década de 1890 emprega vários elementos simbolistas, entre as quais podemos citar *A Dança das Oréadas* (1899), *A Recompensa de São Sebastião* (1898), *Gloventù* (1898), *Sonho Místico* (1896) e *Saída da Vida Pecaminosa* (1896), sendo esse último quadro um estudo para uma composição maior que Visconti pretendia realizar em torno de um dos temas simbolistas por excelência: Dante e Beatriz. De todas essas obras, a que melhor exemplifica o sistema ao qual referimo-nos antes como composição de fuga ao infinito é, sem dúvida, *A Recompensa de São Sebastião*.

O olhar sensível logo se certificará da presença do Simbolismo nas obras de Amoedo e Visconti acima citadas, principalmente *Saudade* e *A Recompensa de São Sebastião*, que tomamos como exemplares da tese que aqui se discute. Também é possível encontrar elementos simbolistas em certas obras de outros artistas brasileiros como Almida Júnior, Rodolpho Bernardelli, Henrique Bernardelli ou Correa Lima. Mas mesmo se aceitamos que houve a penetração do Simbolismo na obra desses artistas, que



Eliseu Visconti
A recompensa de São Sebastião
(1898)



Eliseu Visconti
A dança das Oréadas (1899)



estudo para A dança das Oréadas

importância devemos atribuir a esse fato? Essa influência, esquecida por Visconti após 1900 e retomada por Amoedo de maneira serôdia, não seria apenas mais uma manifestação da fascinação por modismos que tem tanto afligido os nossos meios artísticos? É claro que essa possibilidade existe mas há outras evidências que levam-nos a dar preferência a respostas menos pessimistas. Frederico Barata elucida em pitoresco detalhe a história de um incidente que revela um aspecto adicional da importância desses nossos Simbolistas Amoedo e Visconti ao desenvolvimento da Arte no Brasil.

Em meados de 1888 sacudiu os corredores da velha Academia uma pancadaria que trouxe a polícia às suas portas e marcou o início de uma revolta estudantil. De um lado da briga estava o grupo de Positivistas, liderados por Montenegro Cordelro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo; do outro lado, os alunos que se denominavam Modernos, liderados por Jose Flúza Guimarães, Rafael Frederico e Eliseu Visconti. Os Modernos pleiteavam a reforma das normas de ensino, exigindo principalmente a substituição da antiga diretoria pelos jovens professores Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoedo, recém chegados da Europa, e o reestabelecimento do prêmio de viagem, o que traria a oportunidade de revitalizar o conhecimento dos alunos. Os Positivistas, por outro lado, reivindicavam nada menos do que a liberdade absoluta e a extinção da Academia "caduca e retrógrada". Frederico Barata frisa,

entretanto, que essa posição aparentemente tão radical não passava de mais um dos excessos retóricos tão comuns ao Positivismo. Deixando de lado as bravatas, o que os Positivistas queriam, na verdade, era submeter todo mundo a um concurso que eles mesmo julgariam de acordo com os critérios da sua filosofia.

Os Modernos, apolados por Amoedo, Zeferino da Costa e os dois irmãos Bernardelli, mudaram-se para um enorme barracão no Largo de São Francisco, aos pés da estátua de José Bonifácio, onde montaram o chamado Ateliê Livre, nos moldes da *Académie Julien* de Paris. Permaneceram ali dois meses antes da Prefeitura exigir o barracão para demolição. Mudaram-se de novo para um sobrado na Rua do Ouvidor, de onde passaram a monopolizar as simpatias do meio artístico carioca em geral, recebendo apoio financeiro de Ferreira de Araújo, Luiz de Rezende, José do Patrocínio e os próprios professores cotizados, além do apoio moral de figuras como o pintor Castagnetto. Ao realizar-se a Exposição dos Independentes em meados de 1889, a força da Academia já começava a minguar. Todos os melhores alunos estavam no Ateliê Livre e muitos professores também. Com a Proclamação da República, os Positivistas entregaram um projeto de reforma da Academia a Benjamin Constant e os Modernos, em contrapartida, entregaram outro. Prevaleceu o projeto dos Modernos e a reforma foi assinada em 1890. Rodolpho Bernardelli se tornou o

primeiro diretor da E.N.B.A. e Amoedo o seu vice. Foram aposentados Moreira Maia, Maximiniano Mafra e Vítor Meirelles e admitidos novos professores, entre os quais estava Henrique Bernardelli.¹⁹

A associação de Visconti e Amoedo no incidente do Ateliê Livre demonstra que, além das suas contribuições formais no campo da pintura, a colaboração desses dois artistas também gerou importantes dividendos em relação aos caminhos tomados dentro do ensino artístico do nosso país. Num momento em que o pensamento brasileiro se dividia essencialmente entre o conservadorismo daqueles que defendiam o Império e uma proposta de modernização positivista, a contraposição do grupo de Modernos a ambos esses campos suscita um ponto de discussão de grande interesse histórico. Seria o caminho ligado às vanguardas européias pelo fio ideológico do Simbolismo uma possível terceira vertente do nosso pensamento, uma alternativa para a modernização sem compromissos com o cientismo de Comte? Qual a relação entre essas manifestações da pintura simbolista e o movimento simbolista que também se esboçou na literatura brasileira? E se essa alternativa realmente existiu, por que não conseguiu se organizar num corpo de pensamento coerente? Seria por ser excessivamente elitista, sem nenhum ponto de contato com os problemas da nossa sociedade além dos de ordem estética? Essas são questões que merecem resposta fora do âmbito limitado das considerações aqui traçadas.

Notas

- 1 Chipp, p. 48
- 2 Puvis foi aluno de Delacroix e Moreau sofreu muito a sua influência por intermédio de Théodore Chassériau. Burne-Jones, além de discípulo de Rossetti, teve uma influência importante sobre Beardsley. Hodler foi bastante influenciado por Puvis, também. Klimt, como todos os artistas da *Sezession* vienense, tem uma grande dívida com a Escola de Glasgow e o *Arts and Crafts* em geral.
- 3 Voltaire, pelo menos, teve senso de humor suficiente para escrever *Candide*, enquanto Marx era de uma aridez sem limites.
- 4 Bowness, p. 77
- 5 No *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa declarou ser a maior acusação do Romantismo que ele representa a verdade interior da natureza humana. vd. p. 47 da edição da Brasiliense, 1986.
- 6 Watkinson, p. 156
- 7 *Ibid.*, p. 159
- 8 vd. a análise de Schopenhauer feita por Will Durant no seu *The Story of Philosophy*, Pocket Books, 1954, especialmente p. 334-35.
- 9 Ruskin (1843), p. 34-35
- 10 vd. Lucie-Smith (1972), capítulos 2 e 10
- 11 Penso nas aquarelas de Blake ou, ainda, algumas pinturas de Friedrich como possíveis exemplos.
- 12 vd. Lucie-Smith (1972), capítulos 7, 14 e 15
- 13 Sugerindo um paralelo com a fotografia.
- 14 Gombrich (1972), p. 1
- 15 Campoflorito, p. 186
- 16 Devo reconhecer aqui a minha dívida a Luiz Rafael Vieira Souto, do M.N.B.A., que foi quem primeiro me assinalou o teor simbolista desse quadro. O seu profundo conhecimento deste tema do Simbolismo no Brasil me leva a esperar que seja publicado em breve algum texto seu sobre o assunto.

17 Parece-me muito estranho, porém, tachar de conservador um artista que, após o seu retorno de Paris, teve um quadro recusado pelo Salão por ser considerado pouco decente e que ainda liderou professores na revolta contra a Academia por ocasião dos distúrbios de 1888.

18. vd. Murray-Robertson e, também, Arwas

19 Barata, p. 28-50 .

Capítulo 6 - A Forma Multiplicada

A Arte é a santificação da Natureza, daquela Natureza comum que se contenta apenas em existir. A grande arte, a que chamamos de decorativa, é aquela dos hindus, dos assírios, dos egípcios, dos gregos, a arte da Idade Média e do Renascimento, e as obras decididamente superiores à arte moderna.

Maurice Denis

As preocupações com o elemento tátil na pintura que traduziram a discussão simbolista em torno da materialidade tiveram o seu desdobramento natural na súbita valorização das artes decorativas que se processou no final do século XIX. O longo processo intelectual configurado pelo conjunto dos movimentos românticos teve como consequência a total transformação dos objetivos da pintura, passando da preocupação com a representação da materialidade (tradição pós-renascentista) à preocupação com a materialidade da representação (movimentos modernos) no início do nosso século. Entre esses dois pólos, podemos identificar diversas etapas intermediárias, incluindo a representação da imaterialidade (Friedrich, Blake, Runge) e a imaterialização da representação (Turner, Impressionistas), além de múltiplos contrapontos a esse movimento maior. Por volta de 1890, o resultado desse processo se manifestava com grande clareza na eclosão do *Art Nouveau*, principalmente nos domínios das artes

decorativas e das artes gráficas. Da preocupação com a materialidade da representação pictórica, que vemos prenunciada em Puvis de Chavannes, Burne-Jones ou Hodler, é um passo efetivamente muito pequeno à pesquisa da configuração formal dos próprios objetos utilitários. Estes objetos oferecem - pela sua tridimensionalidade, sua autonomia e sua palpabilidade - a possibilidade da manipulação e da fruição tátil total, não abstrata e subordinada à percepção visual, mas real e imediata.

Na tentativa de definir o Romantismo, Marcel Brion ressaltava entre as principais atitudes que caracterizam essa forma de pensamento: "desassossego, anseio, a idéia do crescimento, auto-identificação com a Natureza, distância infinita, solidão, a tragédia da existência e a inacessibilidade do ideal".¹

São todas características típicas de um momento de transição, uma etapa na vida de uma sociedade que pende entre a impossibilidade de voltar a um passado já ultrapassado e a incerteza diante de um futuro desconhecido. Do ponto de vista das transformações sócio-econômicas, não resta dúvida de que o século XIX correspondeu na Europa a um período de brutal e acelerada transição entre uma sociedade rural e agrícola e uma sociedade urbana e industrial. Podemos apenas imaginar o impacto psicológico dessas mudanças sobre a experiência e a expressão de cada indivíduo, pelas evidências que alguns nos legaram. Nas artes também, o século XIX se

apresenta como um momento de pesquisa e transição, entre as linguagens tradicionais adequadas a uma sociedade e a um público que aos poucos se tornavam anacrônicos e novas linguagens adequadas a uma nova sociedade, industrial, e a um novo público, burguês. Brion não vê contradição nos apelos simultâneos aos motivos orientais e aos motivos medievais, porque tanto a busca pela novidade, pelo exótico, quanto a busca pelo passado são formas de distanciar-se da realidade imediata². Em termos mais genéricos, podemos entender as diversas experiências com historicismos e ecletismos como pesquisas com diferentes vocabulários - ainda seguindo o modelo gramatical de Owen Jones - na tentativa de desenvolver uma nova linguagem visual, capaz de conjugar esses anseios pelo passado e pelo futuro.

Nessa persistente procura por formas que pudessem servir de opção ao materialismo vigente - esforço que Maurice Denis descreveu como o "triunfo universal da imaginação dos estetas sobre a imitação grosseira; triunfo da emoção do belo sobre a decepção naturalista"³ - vários pintores simbolistas optaram, como vimos no último capítulo, pelo irreal como forma de alcançar o ideal. O *Espelho de Vênus* (1898-99) de Burne-Jones transmite um ar de irrealidade que se deve ao congelamento do movimento e à estranha suspensão da relação normal entre peso e corporeidade, que gera uma impressão quase onírica de leveza e imaterialidade.⁴ Do mesmo modo, podemos entender o "paralelismo", sistema



Edward Burne-Jones
O espelho de Vênus (1898-99)



Ferdinand Hodler
Dia (1900)

pictórico criado por Ferdinand Hodler, como uma tentativa de testar esse delicado limite entre materialidade e imaterialidade que se evidencia em Burne-Jones. As figuras simétricas, equilibradas e graciosas do seu quadro *Dia* (1900) sugerem, em mesmo tempo, movimento e imobilidade. Como tantas Galatéas invertidas, a sua leveza se fez peso; a sua ação se fez *stasis*; o seu instante transformou-se em eternidade.⁵ Hilton descreve esse efeito em Burne-Jones como "uma corporeidade simulada, que nunca pode ser agarrada ou segurada" e relaciona-o a questões da sexualidade na era vitoriana.⁶ É bem possível que haja um elemento de repressão e afirmação sexuais imbutido nessa solução pictórica tão típica da última década do século XIX mas esta é uma questão melhor entregue aos psicanalistas. Do ponto de vista da relação estética entre homem e objeto, parece-nos que qualquer conotação sexual deva ser subordinada a uma problemática maior em torno do consumo e da posse.

De modo muito mais significativo, entendemos a imaterialização da figura, do fundo e do espaço compositivo revelada nas obras de Puvis de Chavannes, Burne-Jones, Hodler, Schwabe e tantos outros artistas nas duas últimas décadas do século XIX como uma maneira de concentrar a materialidade plástica do quadro na apreensão da sua própria especificidade como superfície pictórica. A tendência em direção à estilização formal

dos elementos internos da composição corresponde a um desejo de realçar o próprio quadro como uma totalidade estética e decorativa, cumprindo assim o preceito do poeta Gustave Kahn de "objetivar o subjetivo" ou de realizar no objeto artístico a idéia.⁷ Não é à toa que Maurice Denis inicia sua "Definição do Neo-tradicionismo"(1890) com esta frase:

É bom lembrar que um quadro - antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou alguma anedota - é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas numa determinada ordem. ⁸

Nessa nova consciência da pintura não como processo mas como objeto, podemos encontrar as raízes das obras de artistas como Klimt, Picasso ou Mondrian, que viriam a traduzir as influências simbolistas em manifestações modernistas.⁹ Sabemos, em retrospecto, que a pesquisa em torno da subordinação da representação à superfície pictórica desaguarda, por um processo lógico, na abstração. Talvez pressentindo as dificuldades que fariam Braque e Picasso recuar diante do passo definitivo da abstração plena e Léger voltar ao figurativismo, existiu dentro do próprio movimento simbolista uma outra vertente que buscou naquilo que Tschudi Madsen chamou do "culto à linha"¹⁰ uma alternativa à desagregação da forma plástica.

Entre o final da década de 1880 e o início da década de 1890, o cartaz começou a ser cada vez mais explorado como um meio de expressão artística. Vários pintores ligados ao Sintetismo, em particular, e ao Simbolismo,

em geral, descobriram nos cartazes um veículo ideal para explorar a bidimensionalidade compositiva, os grandes planos de cor e as linhas fortes de contorno que já eram aplicadas na pintura.¹¹ Entre os mais importantes desses artistas estava Eugène Grasset. De certo modo, o desenvolvimento individual de Grasset resume de maneira microcósmica grande parte do percurso histórico traçado neste trabalho. Partindo de um interesse inicial pela arte medieval e a arte japonesa¹² - combinação tipicamente romântica, como vimos - Grasset passou por um estágio abertamente simbolista, incluindo a participação no notório Salão da Rosa-Cruz de 1892,¹³ e tornou-se, finalmente, uma das figuras decisivas na cristalização da estética *art nouveau* no final do século, tanto na arte gráfica quanto nas artes aplicadas, onde criou jóias, móveis e cerâmica. Ainda mais reveladora é a semelhança dos propósitos avançados por Grasset nas suas obras teóricas principais - *A Planta e suas Aplicações Ornamentais* (1899) e *Método de Composição Ornamental* (1905) - com as idéias de Owen Jones. Como Jones, e seguindo Viollet-le-Duc, Grasset acreditava na existência de princípios naturais que regem a ordem visual na Natureza e nos grandes estilos artísticos ao longo da História. Também como Jones, e Pugin antes dele, Grasset repudiava o tratamento em relevo dos ornamentos pintados ou impressos, recomendando a bidimensionalidade. Ele compartilhava



Eugène Grasset

cartaz para a Exposição de Artes Decorativas, 1893



Eugène Grasset

ilustrações do Méthode de composition ornementale (1905)

ainda com Jones a convicção da importância da estilização à realização completa das formas decorativas. Em todos esses propósitos e ainda na conceituação do desenho como "a decisão da idéia materializada", as teses de Grasset inserem-se numa longa tradição intelectual que agrega Românticos, Pré-Rafaelitas, Simbolistas e, também, o pensamento mais avançado da época no campo do Desenho Industrial.¹⁴

Não só no aspecto teórico como também na produção gráfica, a obra de Grasset reflete o amadurecimento de uma nova linguagem visual que se disseminou em toda a Europa e até nas Américas após 1890. Ecoando as conquistas relativamente restritas do Pré-Rafaelismo quarenta anos antes, essa nova linguagem gráfica se centrava no poder construtivo da linha e no poder sensível da cor. Também como no Pré-Rafaelismo, a nova linguagem não se restringiu ao espaço pictórico mas logo encontrou aplicações na configuração de objetos utilitários. Seguindo o exemplo de Morris, artistas como Grasset, de Feure e Majorelle passaram de uma ocupação inicial com a pintura ao trabalho permanente no campo das artes decorativas. Outros, como Toulouse-Lautrec, Redon, Schwabe e Gauguin, nunca abandonaram a pintura mas dedicaram-se paralelamente às artes decorativas,¹⁵ ao ponto de Gauguin poder afirmar numa carta de 1892 que ele tinha nascido para fazer arte decorativa mas que ainda não havia conseguido realizar o seu potencial nesse domínio.¹⁶ Mais ainda que na

França, foi na Bélgica que as preocupações simbolistas conseguiram traduzir-se de maneira categórica, em uma nova afirmação das artes decorativas. As exposições do grupo *Les XX* passaram a dar mais e mais espaço às artes decorativas, inicialmente com dois vasos de Gauguin em 1891, passando para duas salas inteiras exibindo obras de diversos artistas em 1893.¹⁷ A obra de Henry Van de Velde logo afirmou-se, tornando-se um marco essencial na formulação de uma ideologia para o *Art Nouveau*, estilo que H.B. Chipp entende como "o equivalente nas artes aplicadas do Simbolismo na pintura"¹⁸. Invocando uma "moralidade estética" remanescente de Ruskin e Morris, Van de Velde convocou "a elite da humanidade" a afirmar a sua "consciência estética", trazendo para a decoração do lar a expressão dos seus princípios artísticos.¹⁹ O seu esforço para tornar a sua própria casa num ambiente artístico total, também lembrando Morris, confirma a sinceridade dessas idéias e revela a mentalidade que, anos depois, contribuiria de forma tão decisiva à criação da Bauhaus. Que época fascinante em que decorar a casa se constituía num ato quase tão revolucionário quanto fazer barricadas na rua! Não devemos nos esquecer que o final do século XIX foi um período de aclamação quase universal da obra de Richard Wagner e da idéia da *Gesamtkunstwerk*; logo, viver deveria ser uma arte e a Arte deveria ser vida.

Na sua já clássica análise das fontes do *Art Nouveau*,



Henry Van de Velde
motivo ornamental (1898)



Henry Van de Velde
cadeiras para a sua casa (1896)

Stephan Tschudi Madsen assinala a confluência entre a pintura, a literatura e o *design* no final do século XIX, citando a pintura como um dos fatores mais importantes na formação do novo estilo.²⁰ O que estaria por trás desse movimento que levou tantos artistas a passarem das pesquisas pictóricas do Simbolismo à preocupação com os objetos utilitários no *Art Nouveau*? Que motivos poderiam suscitar essa repentina unanimidade em torno do valor estético dos objetos de uso que levou um pintor como Henri Rivière a declarar em 1895: "Uma mesa bela é tão interessante quanto uma estátua ou um quadro"?²¹

Alastair Mackintosh oferece a seguinte resposta:

A relação entre um homem e o quadro que possui é essencialmente estática e requer tempo e paciência para ser estabelecida. Quanto mais satisfatório, então, seria realmente *usar* a obra de arte, seja sob forma de materiais impressos, livros, louça ou vidro. Por isso, como muitos Simbolistas estavam menos preocupados com problemas de ordem pictórica do que com a criação de um estilo de vida, era lógico que o próximo passo fosse tratar da aplicação da Arte à vida. Nesse sentido, o *Art Nouveau* é tanto filho natural do Simbolismo, na medida em que perpetua as preocupações do movimento anterior com o estilo, quanto reação contra o Simbolismo, na medida em que deslocou o enfoque do mundo particular ao público. 22

Apesar do evidente contraste que existe entre os esforços de Morris e seus associados de criar objetos de acordo com modelos antigos e a modernidade inerente às pesquisas dos artistas ligados ao *Art Nouveau*, existe um paralelo igualmente claro no desejo de ambos de tornar imediato e concreto um padrão estético abstrato, de transformar imagem em coisa, de traduzir em vivência

tátil uma atividade essencialmente visual.

23

A

estetização visual do objeto de uso, que qualificamos no início deste trabalho como um processo de olhar o tátil, é um fator constante na história da civilização humana; todos os povos buscaram o ornamento como forma de embelezar os objetos. Porém, a marcada exacerbação desse processo na ordem artística vigente que manifestou-se no final do século XIX representa um desequilíbrio da relação estética tradicional. Os sintomas dessa exacerbação, além do surto de interesse pelas artes decorativas, abrangem também a manipulação da relação entre materialidade e imaterialidade na pintura, outro aspecto sintomático de um distúrbio no equilíbrio tradicional entre valores óticos e táteis na percepção visual.

Antes de buscar formular qualquer tipo de conclusão sobre os efeitos desse desequilíbrio, cabe transferir mais uma vez as evidências européias ao caso brasileiro, para averiguar a presença da relação entre Simbolismo e *Art Nouveau*, também entre nós. A penetração do Simbolismo no meio artístico brasileiro foi, evidentemente, bem mais limitada do que na Europa. Mesmo após a vinda de D. João VI e a concomitante abertura do meio cultural brasileiro às influências francesas e inglesas diretas, sem a intermediação de Portugal, o Brasil permaneceu - e ainda hoje permanece - numa situação bastante secundária em relação aos

acontecimentos artísticos internacionais. Se lembramos, porém, que as principais manifestações impressionistas no Brasil datam do século XX - mais de vinte anos após o apogeu europeu desse movimento - e que as primeiras experiências de Anita Malfatti com o Expressionismo e de Antônio Gomide com o Cubismo datam de 1917 e 1920, respectivamente - portanto com mais de dez anos de defasagem em relação à Europa - constatamos que a breve presença do Simbolismo pictórico no nosso meio artístico constitui um momento de rara correspondência entre os acontecimentos aqui e além-mar. Como no caso do seu mestre Grasset, as várias etapas que ligam o Simbolismo ao *Art Nouveau* estão resumidas de forma sucinta no desenvolvimento individual de Visconti.

No imprescindível estudo mencionado há pouco, Frederico Barata dedica um capítulo de grande interesse às incursões de Visconti no domínio das artes decorativas, questão que tem servido de tema para exposições mais recentes, sempre bem-vindas²⁴. Parece ecoar os propósitos adiantados por Araújo Porto-Alegre a afirmação de Frederico Barata de que somente a arte decorativa poderia criar uma arte "verdadeiramente brasileira" na medida em que, não sendo estática como a pintura de cavalete, ela teria "o poder invasor de uma epidemia benéfica".²⁵ Mesmo se achamos que o Brasil já teve epidemias suficientes, é interessante notar a oposição que Barata estabelece entre a pintura, estática, e a arte decorativa, com o seu "poder



Eliseu Visconti



Eliseu Visconti
cerâmicas (ca. 1900)



invasor". Idêntica dicotomia está por trás da explicação oferecida por Alastair Mackintosh, e citada acima, para a febre das artes decorativas na década de 1890. Colocar a Arte nas mãos das pessoas e no coração do cotidiano urbano, possuí-la de forma imediata no tempo e no espaço, foram estes objetivos básicos dos movimentos modernos que buscaram transformar a paisagem industrial em ambiente artístico, onde o prazer da fruição estética estaria disponível a todos. Naturalmente, muitos desses movimentos se voltaram aos objetos utilitários, transferindo a Arte, como sugere Mackintosh, do domínio particular ao domínio público. Pois foi na democracia anônima da produção em massa que os idealistas do nosso século vislumbraram a possibilidade de dar vazão ao desejo simbolista de criar o ambiente artístico total. Mas voltemos, por enquanto, ao nosso artista.

O envolvimento concreto de Visconti com as artes decorativas foi simples e direto, como relata Frederico Barata:

Ao retornar ao Brasil, logo após o êxito conseguido na Exposição Universal de 1900, onde obteve duas cobiçadas medalhas de prata com a "Giuventù" e a "Dansa das Oréadas", levou Eliseu Visconti a efeito, na Escola de Belas Artes, uma grande exposição individual em que figuraram 60 trabalhos a óleo, pastéis e desenhos, e mais 28 de arte decorativa "aplicada às indústrias artísticas", como os denominou no catálogo. Eram estes uma demonstração do seu aproveitamento no curso Grasset, da Escola Guérin, que concluíra em Paris. 26

Eliseu Visconti
vasos em cerâmica (ca. 1900)



Paul Gauguin
cerâmica



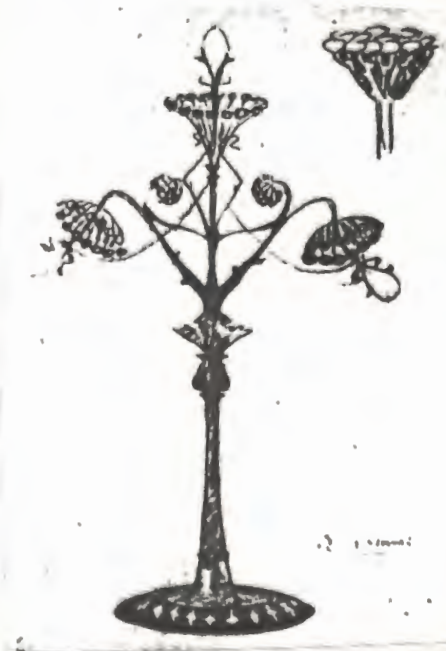
A Exposição Universal de 1900 foi o grande momento de triunfo do novo estilo que veio a ser conhecido genericamente como *Art Nouveau*. Na verdade, foi somente nesse momento que muitos dos artistas ligados a essa ou aquela tendência do grande movimento moderno que se esboçava em toda a Europa²⁷ tomaram consciência do vulto e da unidade do seu esforço conjunto. Examinando os catálogos da exposição²⁸, é fácil perceber a cristalização de uma linguagem formal coesa que conseguia unir tendências tão díspares quanto a Escola de Glasgow, a *Ecole de Nancy* e a *Wiener Werkstätte*. Visconti saiu premiado com duas medalhas de prata, ambas concedidas por trabalhos eminentemente simbolistas. A *Dança das Oréadas*, aliás, explora a mesma dualidade entre materialidade e imaterialidade que vimos em relação a Burne-Jones e Hodler. Cabe constatar, de passagem, que o quadro *Dia* de Hodler venceu a medalha de ouro nessa mesma exposição.

Quando Visconti voltou ao Brasil, organizou a sua exposição individual na E.N.B.A. Como ressaltava Barata, a parte mais inovadora dessa exposição tratava das artes decorativas e era natural que Visconti tivesse grandes esperanças por esse aspecto do seu trabalho, diante dos acontecimentos na Europa. Lá, Grasset se encontrava no auge do seu sucesso e a febre das artes decorativas já dominava tudo e todos, após o sucesso da Exposição Universal. Visconti criou objetos em cerâmica, como Gauguin; desenhos para têxteis, como

Voysey e Mackmurdo; selos e *ex libris*, como Grasset; vitrais, como Madox Brown ou Grasset; e até projetos para castiçais que revelam uma curiosa afinidade com certos desenhos de Runge, cem anos antes. Infelizmente, os seus esforços foram recebidos apenas com indiferença da parte do público e da crítica. Gonzaga Duque foi entre os únicos a protestar contra esse pouco caso, escrevendo em 1901 que era "de lamentar ... que as indústrias no Brasil vivam, mesquinhas e foscas, na servilidade dos maus modelos vindos do estrangeiro".²⁹ Apesar das palavras de encorajamento de Gonzaga Duque, Visconti, sentindo-se injustiçado, desviou suas atenções das artes decorativas de volta à pintura, que lhe havia concedido tantos sucessos. É natural que um jovem artista, iniciando a carreira profissional, busque compatibilizar as suas preferências com as possibilidades do mercado; sentindo nenhuma receptividade para a arte utilitária no Brasil, Visconti não hesitou em trilhar o caminho onde se sentia mais confiante. Assim quando veio o pedido das manufaturas Ludolff & Ludolff para que criasse projetos para os seus produtos, Visconti recusou, alegando o desejo de concentrar as suas energias na prática e no ensino da pintura. Desfez-se, antes mesmo de ter sido iniciada, o que certamente teria sido uma associação pioneira na história do Desenho Industrial no Brasil e nem mesmo podemos ter certeza dos motivos exatos por trás dessa



Phillip Otto Runge
Meio-dia (1803) e O lírio da luz (1809) (desenhos)



Eliseu Visconti
projetos para luminárias em ferro

recusa.

É claro que a presença do *Art Nouveau* no Brasil não se limitou à atuação de Visconti. No campo da arte gráfica, o *Art Nouveau* conseguiu um bom nível de penetração nas publicações da época, especialmente em revistas como a *Kosmos* e nas ilustrações e projetos gráficos para livros e outros materiais impressos. A abundância internacional de publicações que tratavam da arte então moderna contribuiu muito à assimilação do novo estilo no Brasil. Assim foi também na Arquitetura, onde Victor Dubugras, Antônio Virzi, Karl Ekman e Silva Costa fizeram as suas contribuições à presença do *Art Nouveau* nas nossas cidades. Ainda na fabricação de móveis e na decoração, vale destacar a atuação de Antônio Borsoi.³¹ Paralelamente, o Simbolismo também plantou importantes sementes para as artes plásticas brasileiras, bem longe da Academia. O papel do Senador Freitas Valle - amigo de Alphonsus de Guimaraens e considerado por João do Rio o Des Esseintes brasileiro³² - na formação dos jovens artistas que logo mais se tornariam as principais figuras da Semana de 1922 já foi destacado por Aracy Amaral no seu artigo sobre a Villa Kyrial.³³ Como já mencionamos, a conjunção de todos esses fatos sugere a existência de uma interessante vertente cultural no cenário brasileiro da passagem do século XIX para o XX que talvez não tenha vingado justamente pelo fato de ainda não ter havido entre nós um processo de industrialização e, portanto, não ter



Eliseu Visconti
motivo para tecido



Eliseu Visconti
marqueteria

ocorrido a perda da relação tátil primária à qual se refere este trabalho.

No plano mundial, o grande momento de triunfo do *Art Nouveau* por volta de 1900 também foi um momento áureo na integração do sistema de nações. A meio caminho entre o separatismo nacionalista do século XIX e o fatalismo estratégico do sistema de alianças que se instaurou após 1914, o breve período da *Belle Epoque* aparece hoje como um hiato privilegiado de paz e prosperidade, com o respeito à integridade cultural reinando entre as nações livres.³⁴ Assim também nas artes, o *Art Nouveau* permitiu uma impressionante unidade formal em quase toda a Europa sem a perda das características regionais e individuais que constituem a legitimidade expressiva da arte de diferentes culturas. Gaudí, Horta e Olbrich podiam construir todos numa única linguagem arquitetônica mas sem o menor perigo de uma homogeneização da expressão individual de cada um. Recorrendo mais uma vez a Riegl, poderíamos dizer que foi um período que permitiu um alto grau de individualismo e variedade de expressão, sem diluir entretanto a unidade formal da *Kunstwollen* vigente. No seu fascinante texto "*O Modern Style, de Onde Sou*", o poeta Aragon traça considerações e arrisca confissões, que indicam o quanto ainda resta a ser estudado e escrito sobre esse período:

E diante disso [a obra de Gaudí], comecei a pensar como, por um paradoxo singular, essa

arte que uniu o final do século passado ao começo do nosso, e que passa vulgarmente por uma arte de decadência, por uma atividade de estetas, terá sido em todos os lugares - tanto na Escócia dos Mackintosh e dos MacNair quanto na Inglaterra de Burne-Jones, na Boêmia de Mucha e de Preisler, na Rússia de Vroubel ou na França de joalheiros e decoradores como Fouquet, Lalique ou Majorelle - como essa arte pela qual se estabeleceram as ligações internacionais dos novos sonhos, essa arte terá sido em todos os lugares profundamente ligada a um sentimento nacional. ... Este caráter duplo, essa liga de metais jamais aliados, confere a essa arte, ... uma importância que o futuro reconhecerá, um valor de exemplo. Um dia será visto como o Gótico flamejante, o Barroco dos séculos XVI a XVIII e a arte de 1900, ou de qualquer outro nome que venha a se impor, foram movimentos semelhantes de libertação do espírito. 35

Como indica o texto de Aragon, o *Art Nouveau* veio realizar o sonho da nova sociedade industrial de criar uma linguagem própria ao seu tempo, moderna e também adequada a um mundo industrial mas sem abrir mão do preceito fundamental da liberdade expressiva do indivíduo, tão intrínseco à concepção romântica da vida; unidade sem homogeneidade poderia ser o lema dessa arte. De certa forma, o sonho chegou a ser realizado e esse momento de glória do pensamento burguês industrial atende pelo nome revelador de "bela época". O *Art Nouveau* deve ser visto não apenas como uma manifestação do novo e do moderno, um movimento de oposição a uma tradição desgastada, mas também como o coroamento de toda uma busca estilística que se processou ao longo do século XIX. O sonho burguês da *Belle Époque* não durou, entretanto, e nem poderia durar, pois se baseava em premissas falsas. A lógica ainda racionalista e

utilitarista que acreditava que cada um trabalhando no seu próprio interesse, seriam assegurados os interesses globais, não estava preparada para enfrentar o lado irracional e inconsciente do homem, cuja existência ela se negava a aceitar. Quando Adam Smith postulou as suas idéias ainda em época de pleno Iluminismo, ele pensava numa sociedade essencialmente moral e racional, onde nenhuma pessoa chegaria ao extremo de lesar acintosamente a coletividade para o seu proveito individual, pois isso seria contra o seu interesse como membro da coletividade. Ele não contava - como contaram Ruskin e Morris, Fourier e Considérant - com a ordem moral mais do que questionável que se instalou com a nova sociedade urbana e industrial. O sonho da realização de uma sociedade mais rica e mais justa pelo *laissez-faire* concebia a racionalização da produção como um ponto de partida essencial para assegurar a maior produção por um preço menor. De fato, isso aconteceu e, com a colaboração adicional da mecanização, foi possível passar dos reais avanços de uma cerâmica Wedgwood no século XVIII ao impressionante espetáculo da linha de montagem de Henry Ford que, após 1914, conseguiu realizar a façanha de fabricar um produto de qualidade a preços acessíveis à grande massa da população.

Que relevância têm esses devaneios sobre a história da produção industrial ao assunto em questão? Seria

impossível tentar entender as idéias que motivaram a exacerbada estetização do objeto utilitário, que creditamos a um entrecruzamento de valores óticos e táteis na percepção visual, sem levar em consideração uma série de fatores sócio-econômicos que condicionaram a lógica da produção e do consumo no século XIX. O sonho burguês falhou justamente pela sua incapacidade de assegurar uma distribuição adequada dos frutos da produção - incluindo sob este ítem a própria Arte. O sistema produtivo industrial conseguiu, efetivamente, desagregar a organização cultural tradicional, sob pretexto de implantar uma organização melhor e mais justa, mas não conseguiu cumprir este propósito. Quando a insatisfação de uma nação com a sua porção da exploração mundial e a insatisfação de uma classe com a sua condição explorada desencadearam os eventos de 1914 e 1917, o sonho já estava desfeito. Acontece que a incapacidade de distribuir uma porção adequada a todos não se limitou, como imaginavam os marxistas, aos bens materiais mas estendeu-se, de forma muito mais grave, a domínios bem mais profundos da relação entre o homem e o mundo.

Com a perda da estabilidade associada à ordem tradicional, que abordamos aqui pelo prisma da relação tátil primária, o homem urbano e industrial deparou-se com um senso de vazio e ansiedade existencial que Herbert Marcuse tentou captar, mais recentemente, com a popularização do termo alienação. Sabemos que o consumo

e a posse destacaram-se desde lá como formas provisórias de preencher esse vazio. O nosso século é uma época caracterizada pelo consumo desenfreado, pelo anseio da posse e pelo desperdício como sinal de abundância a ponto de superfluidade. O consumo é um momento intenso de se sentir vivo, intenso mas passageiro, e por isso, assistimos a tanta veemência nos ciclos de consumo na produção, na moda, na comida, no sexo e na Arte. Sabemos também que as raízes desse processo já se configuravam claramente no final do século XIX quando Thorstein Veblen escreveu a sua *Teoria da Classe de Lazer* (1899), denunciando o conceito do *conspicuous consumption*. O grande colecionador Edmond de Goncourt também reconheceu essa "psicologia da acumulação" no prefácio do catálogo da sua coleção (poderia existir um local mais adequado?), publicado em 1880, conforme explica Rémy G. Saisselin:

Ele assinalou a mania do período por bibelôs e se referiu a ela como *bricabracomania*, como se fosse uma espécie de doença. Ele associou isto a um desassossego da alma: à solidão e o vazio do coração humano na nova sociedade industrial e suas cidades modernas. No tédio e na ansiedade da cidade moderna, com o seu ritmo acelerado, os homens e as mulheres - sugeria Goncourt - buscavam estabilidade, durabilidade, felicidade e valor espiritual na fruição e na posse de obras de arte. O tempo passava mas as obras permaneciam. 36

Acreditamos que o desejo de repor pela posse material perdas eminentemente psicológicas, morais e espirituais seja o principal motivo do entrecruzamento aqui estudado e da progressiva valorização das artes decorativas.

Notas

- 1 Brion, p. 7
- 2 *Ibid.*, p. 10
- 3 Chipp, p. 100
- 4 Hilton, p. 192-94
- 5 A preocupação em captar o instante sugere, como já vimos, um paralelo evidente à fotografia. Essa característica anuncia-se já na obra de Puvis de Chavannes e perpetua-se nas obras de artistas como Schwabe, Visconti e até um pintor tão distante dos meios simbolistas quanto Alma-Tadema.
- 6 Hilton, p. 195-200
- 7 Chipp, p. 50
- 8 *Ibid.*, p. 94
- 9 Sobre a influência do Simbolismo nas obras de Klimt e Picasso, vd. Lucie-Smith (1972), p. 193-209. Sobre Mondrian, vd. Jaffe, Hans L.C. *Piet Mondrian*. Nova Iorque: Harry N. Abrams. 1985., p. 11-12
- 10 Madsen, p. 187
- 11 *Ibid.*, p. 358-59
- 12 *Ibid.*, p. 358
- 13 Arwas, p. 78
- 14 Murray-Robertson, p. 166-70
- 15 Madsen, p. 231
- 16 Chipp, p. 64
- 17 Madsen, p. 231-32
- 18 Chipp, p. 56
- 19 *Ibid.*, p. 122-23
- 20 Madsen, p. 232-33
- 21 *Ibid.*, p. 231

- 22 Mackintosh, p. 14
- 23 Afinal, é muito difícil estruturar uma estética do tato. O que entendemos por experiência estética limita-se essencialmente ao que podemos apreender pela visão e pela audição. Se existem padrões estéticos táteis, olfativos e gustativos, estes são, no mínimo, extremamente mal elaborados em nível consciente.
- 24 vd. PUC/FUNARTE (1982)
- 25 Barata, p. 165-66
- 26 *Ibid.*, p. 157
- 27 Madsen cita dezenas de nomes correntes por volta de 1900 para designar o *Art Nouveau*, vd. p. 75-77
- 28 A Escola de Belas Artes possui alguns desses catálogos.
- 29 Barata, p. 159
- 30 Examinando a situação do D.I. no Brasil hoje, ficamos constrangidos a reconhecer que Visconti talvez tenha tido razão em não querer se aventurar nesse campo. A crítica de Gonzaga Duque da indústria nacional permanece válida, noventa anos depois.
- 31 vd. Solar Grandjean de Montigny (1986)
- 32 Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (Paraná), p. xi
- 33 vd. Amaral
- 34 É claro que muitos povos não eram livres e este fato está entre as sementes de destruição do sistema.
- 35 Aragon, p. xix
- 36 Saisselin, p. xiv

Conclusão

Não atentando nós nas coisas que se
vêm mas nas que se não vêm; porque
as coisas que se vêm são temporais,
e as que se não vêm são eternas.

II Coríntios 4:18.

Procuramos demonstrar, ao longo deste trabalho, que, a partir de um entrecruzamento entre os valores óticos e táteis na percepção visual, processou-se uma exacerbação do valor estético atribuído às artes decorativas durante a segunda metade do século XIX. Em paralelo, propusemos que pelo menos uma vertente da pintura oitocentista - entre muitas outras tendências - caminhou em direção a um aumento progressivo da materialização tátil da forma pictórica, culminando nas experiências sintetistas da década de 1890. Constatamos, assim, uma situação ao final do século XIX onde "olhar o tátil" e "manipular o visível" seriam possíveis num grau absolutamente inédito na história da civilização ocidental. Acreditamos que esse entrecruzamento reflita mudanças na concepção do espaço, da forma e do objeto que seriam, por sua vez, fruto de uma perda da relação tátil primária entre o homem e o mundo material, engendrada pelo processo de industrialização.

Pela exposição de alguns exemplos históricos selecionados, procuramos construir uma base empírica de fatos para sustentar as proposições acima descritas. O caso Inglês, pela sua posição paradigmática na história da

industrialização, forneceu generosos subsídios para a criação de um modelo teórico. O caso francês serviu para confirmar os propósitos traçados em relação à Inglaterra e, também, como elo de ligação à cultura brasileira. Finalmente, apesar da inexistência de um processo de industrialização no Brasil durante o período em questão, buscamos identificar fenômenos similares em nosso País que pudessem servir de base para atualizar e contextualizar a conceituação da nossa história cultural e artística na segunda metade do século XIX.

No primeiro capítulo, discutiu-se as transformações ocasionadas pelo Romantismo nos conceitos do espaço pictórico e, por continuidade, dos espaços físico e moral. Tratando-se da Inglaterra, optamos pelo nome de Turner como representante maior da pintura romântica nesse país. cremos, contudo, que conclusões similares poderiam ser deduzidas do estudo de outros grandes Românticos como Delacroix, na França, ou Friedrich, na Alemanha. A partir de uma breve análise da composição e da cor na obra do mestre inglês, propusemos que a pintura romântica tenha se voltado, em grande parte, para a desagregação da linguagem e dos valores pictóricos ditos clássicos que dominaram os séculos XVII e XVIII. Em seu lugar, o Romantismo legou uma enorme energia criadora, baseada na cor como valor expressivo do sublime e da emoção, e uma concepção desordenada do espaço e da forma, que reflete as dúvidas do próprio

homem romântico diante do estágio de transição entre a organização social tradicional e a nova sociedade industrial e urbana onde os homens se prendiam, como nos versos de Blake, por "algemas forjadas pela mente".

Sugerimos, já no segundo capítulo, que a chamada revolta romântica conseguiu derrubar os cânones que sustentavam a linguagem pictórica tradicional mas obtiveram menos êxito no esforço de substituí-la por uma nova linguagem. A ausência de qualquer consenso estético nas primeiras décadas do século XIX contribuiu para a proliferação de uma grande quantidade de objetos artísticos rejeitados de modo unânime pelos formadores do gosto tanto daquela época quanto posteriores. O surgimento de um novo público burguês para a Arte marcou de maneira significativa a produção artística durante a primeira metade do século XIX, impondo novos critérios e gerando novas necessidades. Hobsbawm diz que, ao contrário do que se costuma pensar, o novo mercado de massa para a Arte já era importante na década de 1840 - pelo menos na Inglaterra - afetando de forma clara a produção tanto no campo das artes decorativas quanto na pintura.¹ Diante de um mercado carente de orientação e sedento por uma linguagem expressiva das suas idéias e opiniões, manifestou-se de forma quase inevitável uma teoria estética sensível a esses anseios e dirigida a esse público, no caso, o pensamento de John Ruskin. O produto mais concreto que derivou do casamento da filosofia ruskiniana com o ambiente neo-gótico

prevalente foi a obra dos pintores pré-raphaellitas nas décadas de 1840 e 1850. Mais que qualquer outro movimento contemporâneo, o Pré-Raphaellismo lançou as bases técnicas e materiais para a criação de uma nova linguagem pictórica calcada no poder expressivo da cor, o poder ordenador da linha e o poder construtivo de uma composição em moldes arquitetônicos.

O projeto pictórico pré-raphaellita inclui uma dose bastante forte de materialidade tátil, visível tanto na sua composição arquitetônica e no uso da linha como elemento explícito quanto na atenção quase obsessiva aos detalhes visuais. O terceiro capítulo visa estabelecer a relação concreta entre pintura e artes decorativas - como materialização da forma visual - através de uma análise das ligações formais e pessoais entre a pintura pré-raphaellita e o movimento *Arts and Crafts*. Constatada esta relação, analisa-se mais uma vez a existência de um novo mercado para a Arte, no caso o mesmo público burguês já mencionado, como um fator decisivo na formação da mentalidade que elevou as artes decorativas a um plano de igualdade com as Belas Artes e a Arquitetura. Assim, a inserção de Morris, Burne-Jones, Rossetti e Madox Brown num mesmo universo artístico reforça a hipótese de que o *Arts and Crafts* buscou suprir pelas artes decorativas os mesmos anseios estéticos que estão por trás da pintura pré-raphaellita. A materialidade tátil da pintura destes últimos

encontrou uma expressão ainda mais completa nos objetos utilitários criados pelos primeiros, com a vantagem adicional de que a produção de objetos utilitários visava atender a um público cada vez mais amplo, cumprindo a função social concebida por Morris como a democratização da Arte. Logo, produzir objetos utilitários acrescidos de uma carga estética representaria um desdobramento lógico do desejo de tornar mais material e tangível a própria Arte como valor moral e espiritual, possibilitando a sua posse direta. Entendemos, nesse sentido, os esforços dos movimentos reformistas da segunda metade do século XIX como uma tentativa de suprir a perda da relação tátil primária, já identificada anteriormente.

A partir desse modelo histórico que sugere uma relação seqüencial entre as manifestações pictóricas e decorativas no século XIX, foi possível traçar considerações mais genéricas sobre o pensamento estético da época. Concluímos que pela incompatibilidade de uma filosofia essencialmente romântica com a tarefa urgente de aliar artes e manufaturas, os pensadores de meados do século XIX buscaram criar uma nova ordem artística baseada na produção industrial. Para esse fim, voltaram as suas atenções ao problema da educação artística, visando suprir pela orientação pedagógica a falta de uma formação assentada sobre fundamentos acadêmicos, já rejeitada pelos Românticos como pouco adequada às necessidades da nova sociedade. Processou-

se, então, um grande debate - principalmente na Inglaterra mas também em outros locais da Europa - em torno da oposição entre o desenho convencional e o desenho naturalista no ensino artístico. O desenho convencional acabou sendo consagrado, principalmente no ensino voltado à produção industrial. A obra teórica de Owen Jones é um dos grandes marcos dessa vitória, lançando as bases para uma estilização formal sedimentada em princípios orgânicos que serviria de fundamento para a chamada arte botânica das décadas de 1860 e 1870 e, também, para o *Art Nouveau* vinte anos depois. Em consonância com essa filosofia de educação artística que se aplicou na Inglaterra, de forma inovadora, a partir da década de 1850, podemos apontar fenômenos paralelos de acentuada relevância também no Brasil. As reformas promovidas por Araújo Porto-Alegre na A.I.B.A. também na década de 1850 revelam uma concepção teórica extremamente atual, nos moldes das mudanças ocorridas além-mar. Porto-Alegre procurou voltar o ensino artístico aos elementos técnicos fundamentais, colocando ênfase no desenho convencional e no vocabulário das formas orgânicas como parte intrínseca de uma linguagem visual adequada às necessidades brasileiras de desenvolvimento social e econômico. Mesmo sem ter passado pelo processo de industrialização, podemos ver que já existia entre nós uma vertente do pensamento estético que desejava adequar

a nossa realidade aos problemas históricos fundamentais do século XIX, aproveitando as experiências estrangeiras para evitar os seus erros. Infelizmente, as idéias de Porto-Alegre encontraram um terreno intelectual ainda pouco fértil e a atualidade do seu pensamento desperdiçou-se diante da ignorância vigente.

De posse de um exemplo histórico empírico e de um modelo teórico criado a partir deste exemplo, restava testar o modelo em relação a outros casos concretos. Os capítulos cinco e seis visaram cumprir precisamente esta função, analisando a relação entre o Simbolismo e o *Art Nouveau* pela ótica de uma relação seqüencial entre determinados anseios estéticos expressos na pintura e esses mesmos anseios expressos nos objetos utilitários. Procurou-se aplicar o referido modelo teórico a dois casos intimamente interligados e, ao nosso ver, inseparáveis - as experiências brasileira e francesa na segunda metade do século XIX. O quinto capítulo empenhou-se em precisar uma identidade própria à pintura simbolista, baseada na expressão da irrealidade como reflexo da busca neo-platônica do Ideal. Através de comparações entre as obras de artistas na França e de artistas brasileiros, procuramos demonstrar a existência de uma tendência simbolista dentro da A.I.B.A., ressaltando a sua importância como parte de um projeto de modernização do universo cultural brasileiro, oposto às tendências progressistas filladas ao Positivismo.

No sexto capítulo, traçamos a relação entre o

Simbolismo e o *Art Nouveau* nos mesmos termos aplicados anteriormente à relação entre o Pré-Rafaelismo e o *Arts and Crafts*. Entendemos a valorização exacerbada das artes decorativas no *Art Nouveau* como um exemplo ainda mais claro da tentativa de suprir pela posse material de objetos estetizados uma perda da relação tátil primária e o conseqüente senso de instabilidade existencial. A discussão do *Art Nouveau* nos leva, naturalmente, à análise do consumo e do consumismo, problemas intimamente ligados às questões da posse e da perda. Podemos verificar no *Art Nouveau* uma confirmação da materialização da forma pictórica que discutimos em relação ao *Arts and Crafts*.

Concluimos, então, que o processo da Revolução Industrial engendrou mudanças nas concepções espaciais e formais que geraram, por sua vez, um senso de perda da relação tátil primária entre homem e objeto. Vários artistas se esforçaram para suprir essa perda pelo enriquecimento de valores táteis na pintura enquanto outros tantos denunciaram essa perda pelo seu afastamento total da materialidade na representação. Diante da dificuldade de satisfazer através da imagem pictórica o desejo de posse que se instaurou na sociedade burguesa e industrial, alguns movimentos artísticos se voltaram à estetização dos objetos utilitários, como maneira de realizar e distribuir o belo numa forma palpável. Consideramos essa atitude,

Inerente aos esforços tanto do movimento *Arts and Crafts* quanto do *Art Nouveau*, como um exemplo da atribuição de valores óticos a objetos eminentemente táteis e, portanto, como um reflexo de um entrecruzamento desses valores. Apesar de não haver ocorrido ainda no Brasil o processo de industrialização que motivou todas essas mudanças no século XIX, propomos que fenômenos paralelos se manifestaram entre nós - ligando os esforços teóricos de um Araújo Porto-Alegre às realizações concretas de um Visconti como partes de um movimento maior - em função das fortes relações culturais então existentes com a Europa.

Todo o grande ciclo romântico da Arte que dominou o século XIX está impregnado de um elemento de denúncia do simulacro e de recusa às aparências de uma pretensa objetividade. Inicialmente, foram as normas acadêmicas do século XVIII o alvo dessa revolta, pela sua rigidez em querer preservar e perpetuar estruturas arcaicas que já não mais correspondiam às preocupações dos grandes artistas da nova época. O Romantismo desagregou convenções, desmontou padrões, aboliu a linha como poder ordenador e, na fúria do Irracionalismo pensado, entregou-se ao poder sensual da cor como agente expressivo do sublime. O Romantismo posicionou-se, historicamente, como um movimento de reação - contra as mudanças engendradas pelas revoluções do século XVIII. No apelo à emoção individual, no retorno à Natureza como valor absoluto e na busca por uma ordem espiritual

superior, o Romantismo se voltou à parte mais íntima do caráter humano. Afastando-se de construções abstratas como a racionalidade científica e o poder do Estado, o Romantismo partiu para uma afirmação desesperada da existência individual como fonte ontológica do conhecimento. Se, como sugeriu Jung, tanto os indivíduos quanto as sociedades baseiam^{se} num equilíbrio entre emoção e intelecto, então separar estes elementos, ou privilegiar um sobre o outro, equivale a um ato perigoso de desequilíbrio psicológico ou social, respectivamente. O conflito entre a ação iluminista de privilegiar o intelecto e a reação romântica de privilegiar a emoção suscitaria uma oposição básica que se estenderia ao longo do século XIX, persistindo no nosso século. A permanência e a abrangência dessa guerra santa atestam à oportunidade do sentimento que a motivou; porém, apesar da sua durabilidade, a proposta romântica de resistência à razão pura imbuu-se, desde o início, de um tom de derrota e desespero. Percebe-se em muitas obras românticas uma temeridade impulsiva, remanescente do ataque suicida de um guerreiro que sente que a batalha já está perdida mas prefere morrer a render-se. Vale lembrar, como exemplo desta afirmação, que a última e mais dramática obra do barão Gros foi a sua própria morte.

Bem cedo percebeu-se que o resultado final da libertação do irracionalismo como forma de expressão

artística seria a destruição da Arte e do próprio artista. Já na segunda geração romântica apareceram artistas como Turner, Delacroix e Géricault, dispostos a domar a energia de um Gros ou um Blake na tentativa de construir uma nova ordem. Permanecia o desejo de abolir o simulacro dos padrões setecentistas e oitocentistas mas aliado à tarefa de criar um novo ideal. A partir da década de 1840, a pintura se voltou ao problema de constituir uma nova linguagem, expressiva da verdade das aparências naturais e não das convenções acadêmicas. A doutrina de Ruskin se insere nesse esforço, tanto quanto a opção dos Pré-Rafaelitas pelo *plein-airisme*, pela uniformidade de detalhes na composição e por uma escala cromática mais próxima dos fatos da visão. Esse tipo de pensamento foi apenas o primeiro passo num longo esforço para atingir pela Arte o ideal neo-platônico de criar um objeto estético imanente - a coisa em si - e não apenas a sua imitação ou representação. A Arte deveria imbuir as aparências materiais de verdade e revesti-las com a força expressiva do pensamento e da emoção humanas. A Arte deveria dar forma às idéias, objetivar o subjetivo. Ganhou novo ímpeto o emprego da linha de contorno, como valor abstrato do ponto de vista perceptivo mas capaz de cristalizar na forma visual as impressões táteis que, de outro modo, seriam apenas sugeridas. O culto da linha, como expressão de movimento e vida, ganhou força ao longo da segunda metade do século XIX, até desaguar na

sinuosidade linear característica do *Art Nouveau*. Podemos ver o fortalecimento teórico desse conceito na crescente tendência ao ensino do desenho convencional.

Crescia a consciência da dificuldade de realizar pela pintura a forma imanente implícita ao conceito neoplatônico do belo. Diante do desejo de possuir esse ideal, de tê-lo na intimidade, de apalpá-lo e de distribuí-lo, evidenciou-se a necessidade de uma maior materialidade do que a da representação pictórica tradicional. É verdade que muitos pintores preferiram tomar uma atitude contrária ou até ignorar esse debate estético, tornando a sua pintura cada vez mais incorpórea e menos material. Outros optaram pela pesquisa da própria superfície pictórica, transformando o espaço da representação em objeto não-representacional. Houve ainda aqueles pintores que optaram por abandonar a pintura, voltando as suas atenções aos objetos utilitários. Os objetos de uso possuíam, por definição, a imanência material que esses artistas procuravam, bastando acrescentar um valor estético para chegar à criação de uma espécie de ideal objetivado. Estetizando o objeto utilitário, buscou-se reconstituir a relação tátil primária entre o homem e o mundo, forjando uma unidade conceitual entre o real e o ideal.

Estetizar é uma forma de sacramentar e a maior glória da criação e de dar vida a coisas mortas. Por isso, Rodin falou que a Arte é uma espécie de religião e

qualificou:

É importante lembrar, entretanto, que o primeiro mandamento dessa religião para os que querem a praticar é de saber modelar bem um braço, um torso ou uma coxa! 2

Esse comentário bem-humorado revela uma verdade importante para os nossos dias. A Arte plástica possui além do aspecto ótico um aspecto tátil essencial, e a sua sobrevivência e aperfeiçoamento dependem de um equilíbrio entre esses dois elementos, cujos parâmetros não podem ser ultrapassados. Seria útil nos lembrarmos disso nesses dias em que atingimos uma pobreza de concepção de tal grau que nem mais tentamos suprir a necessidade social da realização expressiva pela oferta material - o que talvez nem fosse suficiente - mas pela oferta de imagens desvanecedoras da matéria e, ainda, imagens dessas imagens.

* * *

Notas

- 1 Hobsbawm (1975), p. 283-84
- 2 Rodin, p. 251

Bibliografia

I. Textos citados:

AMARAL, Aracy. *Arte e Meio Artístico: Entre a Feljoadá e o X-burger*. São Paulo: Nobel. 1983.

ANTUNES, Deoclécio de Paranhos. *O Pintor do Romantismo: Vida e Obra de Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde. 1943.

ARAGON, Louis. "Le Modern Style d'où je suis" in GUERRAND, Roger-H. *L'Art Nouveau en Europe*. Paris: Plon. 1965.

ARWAS, Victor. *Berthon & Grasset*. Londres: Academy. 1978.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde. 1944.

BERENSON, Bernard. *Italian Painters of the Renaissance*. Londres: Phaidon. 1952 (1894-1907).

BOWNESS, Alan. *Modern European Art*. Londres: Thames and Hudson. 1972.

BRION, Marcel. *Romantic Art*. Londres: Thames and Hudson. 1960.

BUTTERFIELD, Herbert. *The Origins of Modern Science: 1300-1800* Nova Iorque: Free Press. 1957.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek. 1983.

CHIPP, H.B. *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press. 1968.

CLARK, Kenneth. *Landscape into Art*. Londres: John Murray. 1944.

CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion*. Nova Iorque: Harper & Row. 1973.

DURANT, Stuart. *Ornament*. Paris: Arthaud. 1986.

EVANS, Joan. *John Ruskin*. Londres: Jonathan Cape. 1954.

GAGE, John. *Colour in Turner: Poetry and Truth*. Londres: Studio Vista. 1969.

GALVÃO, Alfredo. "Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua Influência na Academia Imperial das Belas Artes e no Meio Artístico do Rio de Janeiro". *Revista do*

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (14): 19-120. 1959.

GIEDION, Siegfried. *Mechanization Takes Command*. Nova Iorque: Oxford University Press. 1948.

GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion*. Londres: Phaidon. 1960.

GOMBRICH, E.H. *The Story of Art*. Oxford: Phaidon. 1972.

GOMBRICH, E.H. *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon. 1979.

HESKETT, John. *Industrial Design*. Londres: Thames and Hudson. 1980.

HILTON, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. Londres: Thames and Hudson. 1970.

HOBSBAWM, E.J. *The Age of Revolution*. Londres: Weidenfeld and Nicolson. 1962.

HOBSBAWM, E.J. *The Age of Capital*. Londres: Weidenfeld and Nicolson. 1975.

JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold. 1972 (1856).

KITSON, Michael. *Turner*. Londres: Blandford. 1964.

LOBO, Hélio. *Manoel de Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro: ABC. 1938.

LOYER, François. "Ornement et caractère" in GRENIER, Lise & WIESER-BENEDETTI, Hans. *Le Siècle de l'eclectisme: Lille, 1830-1930*. Paris: Archives de l'Architecture Moderne. 1979.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. Londres: Thames and Hudson. 1972.

LUCIE-SMITH, Edward. *The Story of Craft*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold. 1981.

LUCIE-SMITH, Edward. *A History of Industrial Design*. Oxford: Phaidon. 1983.

MACKINTOSH, Alastair. *Symbolism and Art Nouveau*. Londres: Thames and Hudson. 1975.

MADSEN, Stephan Tschudi. *Sources of Art Nouveau*. Nova Iorque: Da Capo. 1975.

MORALES DE LOS RIOS Filho, Adolfo. *O Ensino Artístico: Subsídios para a sua História*. Anais do Terceiro

- Congresso de História Nacional, vol. 8.* Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. 1942.
- MURRAY-ROBERTSON, Anne. *Grasset: pionnier de l'Art Nouveau.* Paris: Bibliothèque des Arts. 1981.
- NAYLOR, Gillian. *The Arts and Crafts Movement.* Londres: Trefoil. 1990 (1971).
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Algumas idéias sobre as Bellas Artes e a Indústria no Império do Brasil". *Guanabara.* (I & II): 108-115, 135-141, 305-310. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis. 1850-51.
- PUC/FUNARTE. *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa.* Rio de Janeiro PUC/FUNARTE. 1982.
- RIEGL, Alois. *Problemas de Estilo: Fundamentos para una Historia de la Ornamentación.* Barcelona: Gustavo Gili. 1980 (1893).
- RODIN, Auguste. *L'Art.* Paris: Bernard Grasset. 1924.
- RUSKIN, John. *Modern Painters, vol. 1.* Londres: J.M. Dent & Sons. 1923 (1843).
- RUSKIN, John. *The Two Paths.* Nova Iorque: Charles E. Merrill & Co. 1891 (1859).
- SAISSELIN, Rémy G. *The Bourgeois and the Bibelot.* New Brunswick: Rutgers University Press. 1984.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE (PARANÁ). *Do Simbolismo aos Antecedentes de 1922.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Universidade Federal do Paraná. 1982.
- SELZ, Peter & CONSTANTINE, Mildred, ed. *Art Nouveau: Art and Design at the Turn of the Century.* Nova Iorque: Museum of Modern Art. 1975.
- SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY. *Antônio Borsoli: Desenhista, Artesão e Decorador.* Rio de Janeiro: o Solar. 1986.
- VERNON, M.D. *The Psychology of Perception.* Harmondsworth: Penguin. 1962.
- WATKINSON, Raymond. *Pre-Raphaelite Art and Design.* Londres: Trefoil. 1990 (1970).

II. Outros textos consultados:

ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. Londres: Faber and Faber. 1970.

The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations, 1851. Londres: David & Charles. 1970.

BARILLI, Renato. *Il Liberty*. Milao: Fratelli Fabri. 1966.

BLANC, Charles. *Grammaire des arts décoratifs*. Paris: Renouard. s.d.

BODELSON, Merete. *Gauguin's Ceramics*. Londres: Faber and Faber. 1964.

BORSI, Franco & WIESER, Hans. *Bruxelles: capitale de l'Art Nouveau*. Bruxelas: M. Vokaer. 1971.

BROOKS, Michael W. *John Ruskin and Victorian Architecture*. New Brunswick: Rutgers University Press. 1987.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 1981.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *L'Art Nouveau*. Paris: Somogy. 1972.

CHARPENTIER, John. *La Peinture anglaise*. Paris: La Renaissance du Livre. s.d.

DAY, Lewis F. "L'Art Nouveau". *The Art Journal*. Londres: H. Virtue & Co. 1900. p. 293-97.

DINGELSTEDT, Kurt. *Le Modern Style dans les arts appliqués*. Paris: PUF. 1959.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Editions de Minuit. 1956.

GUERRAND, Roger-H. *L'Art Nouveau en Europe*. Paris: Plon. 1965.

JACKSON, F. Hamilton. "The New Art, as Seen at the Paris Exhibition". *The Magazine of Art*. Londres: Cassell & Co. 1901. p. 123-30.

JOMBERT, Charles-Antoine. *Répertoire des artistes*. Paris: Charles Massin. 1764.

JULLIAN, Philippe. *Dreamers of Decadence: Symbolist*

- Painters of the 1890s.* Londres: Pall Mall. 1971.
- JULLIAN, Philippe. *The Triumph of Art Nouveau.* Nova Iorque: Larousse. 1974.
- JULLIAN, Rene. *Le Mouvement des arts de Romantisme au Symbolisme.* Paris: Albin Michel. 1979.
- KAHN, Gustave. *Les Origines du Symbolisme.* Paris: A. Messelin. 1936.
- KALLIR, Jane. *Viennese Design and the Wiener Werkstätte.* Nova Iorque: George Braziller. 1986.
- KLINGENDER, Francis D. *Art and the Industrial Revolution.* Londres: Noel Carrington. 1947.
- LAMBERT, Th. *Meubles de style moderne: Exposition Universelle de Paris de 1900.* Paris: Charles Schmid. s.d.
- LOYER, Francois. *Le Siècle de l'Industrie.* Paris: Skira. 1983.
- MAAS, Jeremy. *Victorian Painters.* Nova Iorque: Harrison House. 1969.
- MOUREY, Gabriel. "Round the Exhibition: the House of the Art Nouveau Bing". *The International Studio.* (11): 164-80. 1900.
- OLMER, Pierre. "La Renaissance du mobilier français, 1890-1910". *Architecture et Arts Décoratifs.* 1927.
- PELLICER, Alejandro Cirici. *1900 en Barcelona.* Barcelona: Poligrafia. 1967.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts.* Londres: Oxford University Press. 1970.
- RAINE, Kathleen. *William Blake.* Londres: Thames and Hudson. 1970.
- RANIERI, Wanda de. *A Cerâmica Artística do Século XIX na Cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Universidade do Brasil. 1958.
- RHEIMS, Maurice. *L'Objet 1900.* Paris: Arts & Métiers Graphiques. 1964.
- RICH, Norman. *The Age of Nationalism and Reform.* Nova Iorque: W.W. Norton. 1970.
- RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques.*

Paris: Klinksieck. 1978.

ROSENBLUM, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Londres: Thames and Hudson. 1975.

ROTHENSTEIN, John & BUTLER, Martin. *Turner*. Londres: Heinemann. 1964.

SCHAEFER, Herwin. *The Roots of Modern Design: Functional Tradition in the Nineteenth Century*. Londres: Studio Vista. 1970.

SELLE, Gert. *Ideologia y Utopia del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili. 1973.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes. 1976.

VACHON, Marius. *Puvis de Chavannes*. Paris: Société d'Édition Artistique. s.d.

VAN GOGH, Vincent. *Lettres a son frère Theo*. Paris: Grasset. 1937.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Art and Design in Europe and America, 1800-1900*. Nova Iorque: E.P. Dutton. 1987.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *L'Architecture raisonnée: extraits du dictionnaire de l'architecture française*. Paris: Hermann. 1964.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Bruxelas: Pierre Mardaga. 1977.

WEINTRAUB, Stanley. *Beardsley*. Nova Iorque: George Braziller. 1967.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles. 1983.